Schiller

im Urtheile seiner Zeitgenossen.

1801—1805.

Von

Julius W. Braun.

Berlin.
Verlag von Friedrich Luckhardt.
1882.

Schiller und Göthe.

Schiller und Göthe

im Urtheile ihrer Zeitgenossen.

Zeitungskritiken, Berichte und Notizen,

Schiller und Göthe und deren Werke betreffend,

aus den Jahren

1773—1812,

gesammelt und herausgegeben

von

Julius W. Braun.

Eine Ergänzung zu allen Ausgaben der Werke dieser Dichter.

Erste Abtheilung:

Schiller.

Dritter Band.

1801—1805.

Berlin,
Verlag von Friedrich Luckhardt
1882.

Schiller
im Urtheile seiner Zeitgenossen.

Zeitungskritiken, Berichte und Notizen,

Schiller und seine Werke betreffend,

aus den Jahren

1801—1805,

gesammelt und herausgegeben

von

Julius W. Braun.

Eine Ergänzung zu allen Ausgaben von Schillers Werken.

Berlin.
Verlag von Friedrich Luckhardt.
1882.

Vorrede.

Den im Verlage der Firma Bernhard Schlicke zu Leipzig erschienenen zwei Bänden dieses Werkes, welche die Kritiken über die Schillerschen Producte aus den Jahren 1781 bis 1793 und 1794 bis 1800 enthalten, folgt hiermit ein dritter Band, welcher den Zeitraum von 1801 bis zu Schillers Tode umfaßt.

Dieser Band hat einen etwas anderen Charakter, als die früheren. Viele der seither erschienenen Zeitschriften sind um die Wende des Jahrhunderts eingegangen, neue sind entstanden. Die Kritiken haben jetzt theilweise einen Umfang angenommen, der mir leider die dringende Nothwendigkeit auferlegte, mich in der Auswahl des Mitzutheilenden sehr einzuschränken. Doch würde auch das ganze reichere Material, das ich besitze, kein anderes Abbild der öffentlichen Meinung geliefert haben, als dasjenige ist, welches dieser Band bietet. Die Berliner Kritik — schon damals, wie heute, die tonangebende in Deutschland — ist es, die dieser Periode die Signatur aufgedrückt; die Berliner Kritik ist es, die in ihrer Wirkung auf Schiller diesen von den Theorien der Schicksalstragödie befreit hat.

Kritiken über die Huldigung der Künste und Phädra hab' ich in der Zeit vor Schillers Tode nicht gefunden.

Berlin, den 29. April 1882.

Julius W. Braun.

Inhaltsverzeichniß.

1803.

1804.

1805.

1801.

Tübingen, in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. „Wallenstein, ein dramatisches Gedicht von Schiller“ 1800. gr. 8. Erster Theil. S. 258. Zweit. Th. S. 250. (Pr. dieser wohlfeilen Ausgabe 3 fl. rh.) 1801.

Der Genius, der uns die Räuber, den Geisterseher, den Don Carlos zeichnete, entwirft hier mit Meisterhand das Contrefait von Zeiten und Personen, dergleichen die Geschichte uns nur ein einzigesmal aufstellt. Mit Adlerblick schwebt er über die dem Chaos ähnliche Verwirrung von Begebenheiten, und Verwicklung von Verhältnissen und Charakteren der handelnden Personen, durchschaut alles bis auf die leisesten Abstuffungen, bis auf die unbemerktesten Verkettungen, und läßt nun diese berühmten Personen vor unseren Augen handeln, jeden mit den Eigenheiten seines Charakters, dessen Züge er uns mit einer Bestimmtheit zeichnet, deren nur die feste Hand eines Meisters fähig ist. Die Hauptperson selbst, dieser Wallenstein, welche große Grundzüge vermengen sich in ihm mit der wildesten Leidenschaft, und wie meisterhaft amalgamiert der Dichter beydes in den Handlungen, die er denselben vor unseren Augen verrichten läßt. Noch steht er unentschlossen, ob er den Kommandostab über ein siegreiches, gefürchtetes Heer mit einer Krone durch Hochverrath

1801 vertauschen soll, und sein Ehrgeiz treibt ihn Schritt vor Schritt bis zu der letzten entscheidenden Handlung, während er standhaft wähnt, es sey sein Planet, der ihn die Hand nach einem Zepter ausstrecken läßt. Es liegt etwas furchtbar schauerliches in den Scenen, wo er die Constellationen mit abergläubischer Zuversicht betrachtet, und nicht bemerkt, daß es die kühne Leidenschaft ist, die ihn ihre Wünsche in denselben lesen läßt. Indessen reift allmählig sein Entschluß, die Zweifel schwinden, und aus der zagenden, zaudernden Ueberlegung windet sich allmählich wieder der kühne feurige Geist des Friedländers, der Armeen aus nichts schuf, hervor. Als Folie stehn zu seiner Seite zwey Charaktere, in denen das Gute weit sparsamer, das Böse selbst weit weniger glänzend ist, Illo, und Terzki. Ihr Heldenmuth glänzt nur im Getümmel des Krieges, nach dem weit schwerern Siege über sich selbst haben beyde noch nie gerungen, sie halten ihn vielleicht nicht einmahl des Lorbeers werth. Des letztern Weib ist nicht mehr als Weib. Der Hauptperson gegenüber steht Oktavio Piccolomini, der Italiener nennt ihn das Lager. Sein Benehmen ist legaler, als das des Wallenstein, aber in ihm fehlen, die großen Züge, die Charaktere, wie der des Friedländers, zu Seltenheiten erheben. Standhaft verfolgt er seinen Plan, aber diese Standhaftigkeit trägt die Farbe seines Herzens, sie schleicht im Stillen. Die edelste Figur, gewissermaßen der Maaßstab, an dem die Handlungen der übrigen abgemessen werden, ist Max Piccolomini. In ihm hat der Dichter eine Zeichnung geliefert, die kaum übertroffen werden kann. Dieses gewaltige Gefühl, gepaart mit dieser Reinheit des Herzens hat mit dieser Kraft nie ein Dichter geschildert. Hier steht es, das Ideal eines Menschen, handelnd in den entscheidentsten Augenblicken seines Lebens, weder die kalte Vernunft, die ohne den Kampf mit dem Gefühle recht thut, wie sie uns der Moralist schildert, noch das überwiegende Gefühl, das ohne Rücksicht auf die Pflicht, bloß weil es nun einmahl diese Leitung hat, der Pflicht folgt. Der Kampf, den Max besteht, ist der schwerste, der vielleicht je gekämpft worden. Es ist die Pflicht, die ihn drängt, den Degen gegen den Vater der Geliebten, gegen den innigsten Freund zu ziehen. Und doch muß es unterliegen dieses Gefühl, dessen Stärke wir den Lesern in folgenden Versen zeichnen.

Du hast, „sagt Octavio zu ihm,“ den Frieden nie gesehn! 1801.
Es giebt
Noch höhern Werth, mein Sohn, als kriegerischen u. s. w.

O! „antwortet Max,“ laß den Kaiser Friede machen, Vater!
Den blut'gen Lorbeer geb' ich hin mit Freuden,
Für's erste Veilchen, das der März uns bringt
Das duft'ge Pfand der neu verjüngten Erde. u. s. w.

Sag mir, was ist der Arbeit Ziel und Preis,
Der Peinlichen, die mir die Jugend stahl,
Das Herz mir öde ließ, und unerquickt
Den Geist, den keine Bildung noch geschmückt? u. s. w.

O schöner Tag, wenn endlich der Soldat
Ins Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit,
Zum frohen Zug die Fahnen sich entfalten u. s. w.

Dem Fürsten, „sagt er weiter unten zu dem kaiserlichen Gesandten,“ macht ihr's Leben sauer, macht
Ihm alle Schritte schwer, ihr schwärzt ihn an —
Warum? Weil an Europa's großen Besten
Ihm mehr liegt als an ein Paar Hufen Landes, u. s. w.
Denn hört der Krieg im Kriege nicht schon auf,
Woher soll Friede kommen? u. s. w.

Thekla von Wallenstein, Maxens Geliebte, die dieser nebst ihrer Mutter ins Lager begleitet hat, ist ein eben so vortrefflicher weiblicher Charakter. Das Gespräch (S. 195 u. fg. des 2ten Thls.) mit Fräulein Neubrunn, die sie zur Flucht nach Maxens Grab zu bereden sucht, wie ergreift es das Herz!

Hast du auch, „fragt sie Fräulein Neubrunn,“ bedacht
Den Hohn der Welt, des Tadels arge Zunge?
Ich suche, „antwortet sie,“ einen auf, der nicht mehr ist,
Will ich denn in die Arme — o mein Gott!
Ich will ja in die Gruft nur des Geliebten.

Zerstreut umher sind der Charaktere mancherley noch, deren Zeichnung eben so schwer war, als sie dem Dichter vortrefflich

1801. gelungen ist. Buttler zum Beyspiel! Wo ist irgendwo das Bild eines Homerischen Helden eben so trefflich dargestellt? — Wir übergehen des Meisterhaften noch mancherley, um unsere Leser noch einigermaßen mit der Einrichtung des Ganzen bekannt zu machen. Der erste Theil enthält „Wallensteins Lager (S. 1 bis 72) und die Piccolomini.“ Jenes zeichnet die Denkungsart des Heeres, dieses die seiner Commandeurs ab. Dort handelt der gemeine Mann bloß, und aus dem Reden desselben sieht man eben so sehr den Geist, der es beherrscht, als den Wind, der es unter Wallensteins Fahne zusammengestöbert hat. Die Schilderung, die ein Jäger (S. 25) in seiner Lebens- und Kriegsgeschichte, von seinen Absichten und Erwartungen, die ihn unter die Soldaten geführt haben, macht, ist Abdruck von dem, was der größte Theil des Heeres erwartet. — Die Piccolomini sind eine zusammengedrängte Darstellung der Umstände, die Wallenstein endlich zu dem festen Entschlusse drängen, und zugleich der Verhältnisse, die den Plan scheitern machen. Der zweyte Theil, „Wallensteins Tod“ enthält die Katastrophe des großen Trauerspieles. Es ist schwer zu unterscheiden, ob der Plan, wie die ganze verwickelte Geschichte in einzelnen Scenen dargestellt werden müsse, oder die Ausführung dieses Planes schwieriger war, eben so schwer, als es ist, zu bestimmen, was dem Dichter besser gelungen ist. Doch kann Rec. es nicht billigen, daß das Lager gereimt ist. Rec. wenigstens wollte es bey aller angewandten Mühe nicht gelingen, Stellen aus demselben nur erträglich zu declamiren. Eben so wenig behagen demselben gewisse Wendungen und Versetzungen, die der Dichter häufig genommen hat. Beydes sind jedoch mehr Eigenheiten als Fehler dieses Meisterwerkes, welches sicherlich um so mehr Interesse für die gesammte Lesewelt hat, da unsere Tage der folgenreichen Zeit, welche in diesem Werk geschildert wird, so ähnlich sind.

Neue Würzburger gelehrte Anzeigen, Würzburg, 1801, 24. Januar.

Tübingen, b. Cotta: Wallenstein, ein dramatisches Gedicht von Schiller. Zwey Theile. 238 und 250 S. gr. 8. (2 Thlr.) 1801.

Dieser gemeinschaftliche Titel begreift drey theatralische Werke: Wallensteins Lager, die Piccolomini und Wallensteins Tod. — Dem ersten ist ein Prolog vorangesetzt, zunächst durch die Wiedereröffnung der Bühne in Weimar veranlaßt, mit einem feinen Übergang auf das Stück selbst.

Die neue Aera,

heißt es,

die der Kunst Thaliens
Auf dieser Bühne heut beginnt, macht auch
Den Dichter kühn, die alte Bahn verlassend,
Euch aus des Bürgerlebens engem Kreis
Auf einen höhern Schauplatz zu versetzen,
Nicht unwerth des erhabenen Moments
Der Zeit, in dem wir strebend uns bewegen.
Denn nur der große Gegenstand vermag
Den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen,
Im engen Kreis verengert sich der Sinn,
Es wächst der Mensch mit seinen größern Zwecken.

Nun entwirft der Dichter mit wenigen, aber kräftigen Zügen einen Umriß vom Zustande des durch den Krieg verödeten Reichs, von den Sitten und dem Helden, den er aufstellen will,

dem Schöpfer kühner Heere,
Des Lagers Abgott und der Länder Geißel,
Des Glückes abentheuerlichem Sohn,
Der von der Zeiten Gunst emporgetragen,
Der Ehre höchste Staffeln rasch erstieg;
Und ungesättigt immer weiter strebend
Der unbezähmten Ehrsucht Opfer fiel.

Dieser Prolog deutet Stoff und Ausgang des Ganzen genugsam an, ohne gleichwohl zu verrathen, wie sich alles entwickeln werde. Trefflich ausgedrückte Bemerkungen über die Kunst, und

1801. besonders die mimische, wird jeder Leser von selbst wahrnehmen.

Das erste Stück spielt in Wallensteins Lager bey Pilsen. Ohne eine Handlung zu begreifen (denn das Resultat desselben ist nur eine Vereinigung mehrerer Regimenter zu einer Supplik, nicht vom Heere getrennt zu werden), stellt es das lebendigste, sprechendste Gemälde der Lebensart und der Sitten eines aus allen Theilen Europas zusammengebrachten Heeres auf, das bey aller Verschiedenheit der Charaktere und Triebfedern, sich in dem Vertrauen auf Wallensteins Größe, dem Stolze, den er ihm einflößt, dem Egoismus und der Liebe zum Kriege vereinigt. Die verschiedenartigen Gesichtspunkte, aus welchen diese Menschen ihren Anführer und die Lage der Sachen betrachten, geben in ihrer Vereinigung die richtigste Einsicht und Einleitung in das Ganze, und ihre Gespräche enthalten eine Menge bedeutender Winke, wie S. 35:

> Er ist ihnen zu hoch gestiegen,
> Möchten ihn gerne herunter kriegen.

Sitten und Sprache der Krieger sind äußerst charakteristisch, von dem pedantischen Wachtmeister an, der viel von des Feldherrn Person wissen, und in das Innere der Kriegskunst eingedrungen seyn will, wenn er z. B. S. 25 sagt:

> Der Saus und Braus,
> Macht denn der den Soldaten aus?
> Das Tempo macht ihn, der Sinn und Schick,
> Der Begriff, die Bedeutung; der feine Blick;

und auch wirkliche richtige Einsichten, nach seiner Art ausgedrückt, verräth, wie S. 51. — dem Jäger, dessen Element Freyheit ist, dem Kürassier, der der Ehre und Nothwendigkeit folgt, bis auf den loyalen Arkebusirer; auch würde keine andere Versart, als die gewählte, den herrschenden Geist haben, lebendiger darstellen können. Und wie wahr und kraftvoll ist besonders die Rede des Kapuziners, der auf Armee und Feldherrn schimpft, mit seinen biblischen Beyspielen, seinen Sprüchen aus der Vulgata und seinen Wortspielen! — So vortrefflich nun aber auch Gedanke

und Ausführung dieses Prologs ist, welcher durch Tanz und Ge- 1801.
sang noch mehr belebt wird, und sich mit einem Rundgesange schließt, so dürfte doch vielleicht die Frage aufgeworfen werden können, ob er ein wesentlicher Theil des Ganzen, ob es zum Verständniß des Folgenden nöthig gewesen sey, diese ausführliche Darstellung des Wallensteinischen Heers zu geben? Der Dichter scheint es geglaubt zu haben. S. 8. sagt der Prologist:

In den kühnen Schaaren,
Die sein Befehl gewaltig lenkt, sein Geist
Beseelt, wird euch sein Schattenbild begegnen —
Denn seine Macht ists, die sein Herz verführt
Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen.

Gleichwohl dünkt uns, ein Heer, das seinem Feldherrn auch zu unerlaubten, widerrechtlichen Zwecken, ja selbst gegen den Staat oder dessen Oberhaupt, gehorcht, sey weder an sich so etwas Unglaubliches, noch in der Geschichte Unerhörtes, daß die Möglichkeit einer solchen Anhänglichkeit erst durch eigne Anschauung desselben dargethan werden mußte: vielmehr hätte das Vertrauen und die Zuneigung der Truppen, welche sich W. durch seine persönliche Größe, seine Freygebigkeit, seine abwechselnde strenge Disciplin und Nachsicht erworben, wenn die darüber gegebenen deutlichen Winke noch nicht zureichend waren, wie I, 90. II, 22. oder wenn überhaupt etwas darauf ankam, vielleicht mit einer einzigen Scene (ungefähr wie die 15te des 3ten Akts von Wall. Tod) hinlänglich erwiesen werden können. Wir sagen, wenn etwas darauf ankam; dies scheint aber nicht so, denn in der That gründen sich Ws. Entwürfe weit mehr auf die Anhänglichkeit der Generale, als der gemeinen Soldaten. Und wenn er auch von diesen hoffen konnte, daß sie die Waffen gegen Oesterreich kehren würden, „weil dieses Heer kein Vaterland hat, weil es der Auswurf fremder Länder ist,"

Der aufgegebne Theil des Volks, dem nichts
Gehöre, als die allgemeine Sonne,

so war ja eben darum Wankelmuth und Abfall von W. am ersten von ihnen zu erwarten, und es bestätigt auch der Erfolg diese

1801. Vermuthung vollkommen, indem sich alle Regimenter, bis auf die Terzkyschen und die Pappenheimer, nach Vorzeigung des kays. Befehls, ohne Widerrede von ihren Obersten abführen lassen. — Wären die loyalen Gesinnungen des einzelnen, subordinirten Arkebusirers, welcher W. für des Kaysers Knecht, und des letztern Will und Geheiß für die höchste Norm erklärt, allgemeiner, statt daß sie für jetzt als Gesinnungen eines Seifensieders von den übrigen verächtlich verworfen werden, oder wären gewisse Züge, wie S. 59. und 67. mehr hervorgehoben; wenn die Soldaten zwar ihre Anhänglichkeit an W., zugleich aber überwiegenden Gehorsam gegen den Kaiser verriethen, und sie zu erkennen gäben, daß sie dem Feldherrn zu allem, nur nicht zum Treubruch, folgen würden: so dürfte dieses Vorspiel eine vielleicht eben so interessante, und dabey richtigere Einleitung geben. Sollte indessen auch diese Bemerkung etwas Wahres enthalten, so möchten wir doch das Stück, welches immer an sich vortrefflich ist, um vieles nicht missen.

Den Inhalt der beyden folgenden Schauspiele: die Piccolomini und Wallensteins Tod, macht der Abfall Ws. vom Kaiser und sein und seines Hauses dadurch erfolgter Untergang aus. Die Begebenheit war zu groß, der einwirkenden Umstände waren zu viel, als daß sie in das gewöhnliche Maaß eines Drama hätten eingeschränkt werden können. Wiewohl der Anfang der Handlung nicht allzufern vom Ende festgesetzt worden ist, so hätte doch bey einer noch nähern Zusammenrückung die stufenweise Entwicklung der Hauptbegebenheit verloren gehen, oder mancher historische, für den Dichter brauchbare Umstand, oder endlich die interessanteste Nebenparthie, die Liebe des Max und der Thekla, übergangen werden müssen. Daß aber der Dichter diese Manier und nicht die Shakspearsche, wählte, wird man ihm bey dieser Ausführung um so mehr Dank wissen, wenn man sein Werk mit dem historischen Schauspiele gleichen Nahmens, vom Hrn. v. Halem, vergleicht. Freylich entstand daraus die Inkonvenienz, daß das Stück nun 10 Akte hat, denn wenn es gleich in zwey, mit verschiedenen Titeln, getheilt ist, so umfassen sie doch nur eine Haupthandlung, das zweyte schließt sich an das erste unmittelbar an, ohne jenes ist dieses ohne Ende; sie könnten auch Wallenstein und Piccolomini, erster und zweyter Theil, benannt seyn. Das erste enthält eine

Vorbereitung, die Darstellung der Umstände, welche W. zum Abfall führen, im zweyten thut er dazu die Schritte selbst. Mit einem Auszuge wollen wir unsre Leser nicht aufhalten; wer dieses Blatt durchläuft, hat sicherlich das Werk selbst gelesen. Eben so wenig erwarte man eine Entwicklung der Schönheiten aller Art, womit es so reichlich ausgestattet ist, sondern nur einige Bemerkungen. 1801.

Was in jedem dramatischen, und besonders in jedem tragischen, Gedichte die Aufmerksamkeit zuerst auf sich zieht, und hier vorzüglich verdient, ist die Behandlung des Stoffs, die Anlage und Ausführung des Plans. Wie hat der Dichter die Thatsachen, die ihm die Geschichte darbot, genutzt? Welche hat er beybehalten, welche übergangen? Wie hat er sie modificirt, wie sie mit seiner Dichtung verflochten? Entwickelt sich eine Begebenheit aus der andern? Erzeugt eine Scene die andere? Ereignet sich alles nach der Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit? Führt er uns so ans Ziel, daß wir, uns daran zu finden, erstaunen, und doch, bey dem Rückblick auf das Vergangene, uns überzeugen, es habe nicht anders seyn können? Steigt das Interesse? Wird die Aufmerksamkeit durch zweckmäßige Mannigfaltigkeit erhalten und verstärkt? Ist nirgends ein Stillstand, ein Sprung? — Aber alle diese und ähnliche Fragen aus dem Stücke zu beantworten, bedürfte es eines Commentars; wir sind der Meynung, daß man darin selten den Meister verkennen würde, und wollen uns nur auf den Anfang der Piccolomini einschränken.

Die Chefs der Regimenter sind nach Pilsen berufen worden. Mit ihnen trifft der Kriegsrath Questenberg zusammen, vom Kaiser mit dem Befehle an W. gesandt, Böhmen zu räumen, und nach Bayern zu ziehen. Die Exposition versetzt sogleich in die Hauptbegebenheit, den Kampf Ws. gegen den Kaiser, oder des Ehrgeitzes mit der Pflicht, und stellt den Geist, welcher die Chefs belebt, so wie mittelbar W. selbst dar. Sie ist ein wesentlicher Theil der Handlung selbst, die widerstrebenden Gesinnungen der Generale enthalten die Tendenz des Stücks und entwickeln ihre Charaktere. Indem Octavio und Questenberg ihren Plan verabreden, wird der Zuschauer auf die natürlichste Art von dem Vorhergegangenen unterrichtet. Hier ist keine müßige Erzählung, kein bloß zum Verständniß der Sache beygebrachtes Wort; alles

1801. ist Handlung und Leben. Noch ist es nicht W. selbst, der mit Questenberg kämpft, es ist der bittre Illo, der anzügliche Isolani, der rauhe Buttler, der warme Max, die gegen ihn auftreten, und zwischen sie stellt sich der Vermittler Octavio. Erst nachdem W. so durch den Geist und die Reden seiner Generale angekündigt worden, läßt ihn der Dichter selbst auftreten.

Eine Bemerkung, die den Plan angeht, können wir nicht unterdrücken, daß uns nämlich der vierte Aufzug des ersten Stücks, welcher das Bankett darstellt, etwas gedehnt zu seyn scheint. Allerdings entwickelt er die Charaktere, ist aber vielleicht nicht pragmatisch genug. Der Betrug, der den Generalen gespielt wird, und überhaupt die Verbindlichkeit, zu welcher sie sich gegen W. verpflichten, bleibt ohne Wirkung. Gleichwohl erwartet man von dieser Begebenheit, von der durch Illo's Trunkenheit gemachten Entdeckung, von des aufmerksam gewordenen Max Verweigerung seiner Unterschrift eine Abänderung im Laufe des Stücks, welche nicht eintritt. Auch die beyden letzten Akte des zweiten Stücks scheinen durch die Scenen, woran Gordon Theil nimmt, in dem raschern Gange gehemmt zu werden, der dem Ende zukäme.

So sehr sich auch das Genie des Dichters in der Art, wie er in die Nacheinanderfolge äußerer Begebenheiten, innere Verkettung und Leben gebracht hat, offenbart, so erscheint es doch in der Erfindung und Darstellung der Charaktere vielleicht noch größer. Welch eine Gallerie von Menschen, von so großer Verschiedenheit der Zwecke, der Fähigkeiten, der moralischen Güte! Ihre Pläne durchkreuzen und stoßen sich, jeder strebt nach seinen Absichten, und dennoch herrscht eine bewundernswürdige Klarheit und Einheit im Ganzen; jeder geht seinen eigenen Gang, und kommt doch, mit oder wider Willen, am Ende auf die natürlichste Weise an das große Ziel, wo sich alle begegnen. Die Geschichte hat hier wenig Verdienst um den Dichter, die Charaktere sind entweder ganz erfunden, oder doch so modificirt, daß sie eine nicht weniger künstliche Behandlung erforderten. Je mehr der Dichter seine historische Kenntniß des großen Ereignisses, aus welchem er seinen Stoff wählte, dargethan hat, um so bedenklicher wird auch der Beurtheiler im raschen Tadel seyn, wo er Veränderungen in den Charakteren und Begebenheiten wahrnimmt. So war es Gallas, welcher den Auftrag hatte, W. zu beobachten, und dem das Zwischenkommando gegeben wurde; es war nicht

Buttler, sondern Leßlie, der ihn dem Nachschwert überlieferte. 1801.
Von vielen sind die Ursachen leicht zu erkennen, warum aber mag Buttlern dieser Mord aufgebürdet seyn? Wäre die Kränkung der Ehre, welche die Motive von Buttlers That abgiebt, wirklich diesem widerfahren, so hätten beyde Begebenheiten wohl an einander geknüpft werden können; so aber war sie dem Illo begegnet.

Wenn es gleich mehr die ganze große Begebenheit zu seyn scheint, worauf der Dichter das Interesse hat leiten wollen, als die Person Wallensteins, so ist doch diese im Vordergrunde im stärksten Lichte aufgestellt. Er ist nicht darum die Hauptperson, weil er am meisten handelt, sondern weil er der Mittelpunkt ist, um den die Handlung läuft, weil von ihm der ganze große Plan ausgeht und abhängt, und der Gegenplan auf ihn gerichtet ist, weil mit ihm, seine Größe, sein Ruhm, das Glück seiner Familie und seiner Anhänger steht und fällt. Diejenigen welche der Meynung sind, daß W. nicht genug handle, möchte man an Lessings Bemerkung erinnern, daß ja auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, Handlung sey, und entwickeln dann nicht hier die äußern Umstände die Fähigkeiten, Neigungen und Leidenschaften des Helden auf die interessanteste Art? Bringen nicht wiederum die Veränderungen seiner Seele in die Menschen und Dinge um ihn die wichtigsten Wirkungen hervor? Die Individualität seines Charakters, und die Beschaffenheit dieses gewissermaßen politischen Schauspiels, darf man freilich nicht aus den Augen setzen. — Da der Dichter von seinem Helden sagt: S. 7.

Von der Parteyen Gunst und Haß verwirrt
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte,

so war er um so mehr berechtigt, ihn zu veredeln und seine bessere Seite vorzukehren. Man kann nicht sagen, dieser W. sey nicht der historische, er ist es nur nicht ganz. Was ihn herabsetzen könnte, ist entweder ganz übergangen, oder wird erzählt, es geschieht aber nicht auf der Bühne. Dadurch wird er ein tragischer Held, der ein Opfer seiner Größe und seines Ehrgeitzes fällt, und sein Abfall vom Kaiser ist gewissermaßen durch die Nothwendigkeit gerechtfertigt. Nicht allein der Geschichte gemäß, sondern auch vortreflich benutzt ist sein Hang zur Astrologie, weil er ihn theils zum Abfall verführt, theils seine Anhänglichkeit

1801. an Octavio erklärt, der sein Verderben anspinnt. Ohne diese Schwachheit konnte das Stück weder diesen Gang noch dieses Ende nehmen. — An Muth und Entschlossenheit ragt über W. noch die Gräfin Terzky vor, welche auf ihn und das Stück entscheidenden Einfluß hat. Nichts charakterisirt diese große Seele mehr, als daß sie „einen freyen muthigen Tod anständiger achtet, als ein entehrtes Leben," und ein Muster pathetischer Sprache ist ihre Anrede an Octavio: S. 247.

Der Herzog
Ist todt, mein Mann ist todt, die Herzogin
Ringt mit dem Tode, meine Nichte ist verschwunden.
Das Haus des Glanzes und der Herrlichkeit
Steht nun verödet und durch alle Pforten
Stürzt das erschreckte Hofgesinde fort.
Ich bin die letzte drinn, ich schloß es ab,
Und liefre hier die Schlüssel aus.

Noch stehen auf des Herzogs Seite Illo und Terzky, gemeine, auch von jenen nicht geachtete Menschen, die beynahe einerley Physiognomie haben, und vom Anfang der wetterwendische Isolani. Ihm und seinem großen Plane gegenüber steht Octavio und nachher auch Buttler. Jener wird vom Hofe gebraucht, W. zu beobachten, er bestimmt die Mittel, ihn zu stürzen; dieser stürzt ihn selbst; jener raubt ihm die Macht, dieser das Leben. Das Nationale des Italiäners und des Schotten ist treflich benutzt. Der feine Octavio, der an seinem Freunde zum Verräther wird, verwahrt sich durch die Pflicht gegen seinen Kaiser, als das höchste Gesetz, dem er alles andre unterordnet, und zu dessen Erfüllung er keine Mittel verwirft, vor Verachtung, und es ist weislich im Dunkeln gelassen, in wie weit sein Ehrgeitz daran Theil habe. Buttler wird durch die Entdeckung von W. Partey abgezogen, daß dieser sein Gesuch um den Grafentitel, das er laut zu begünstigen geschienen, heimlich mit Schande für ihn hintertrieben habe. Was ihn also vorher so fest an W. band, muß ihn jetzt so fürchterlich gegen ihn empören; was seinen Haß gegen den Hof erweckt hatte, muß ihn nun ganz in dessen Interessen ziehen. Er verspricht, als sein böser Engel bey W. zu bleiben, und er hält Wort. Es ist also gekränkter Ehrgeitz, welcher den aufstrebenden Ehrgeitz stürzt. Gerade dieser rohe, kalte Schotte (dem

selbst die vortrefflich gestellte Rede Wallensteins, Theil II S. 110. 1801.
keine Rührung entlocken kann), der ein gemeiner Reiter gewesen war, und keine richtigen Begriffe von Ehre hatte, mußte eine Ehrenbeleidigung doppelt fühlen, und W. findet darum kein Mitleid, weil Buttler seines Wortes Ehre lösen muß, weil er entehrt ist, wenn der Fürst entkömmt. S. 182. Man sehe dagegen, wie sich Gordon äußert. — Auch dieser Biedermann, der feine, etwas furchtsame Questenberg, ein treflicher Redner, der ächte Schwede Wrangel, gehören in die Gallerie dieser Charaktere, worin jeder die individuellen Züge seines Charakters, Alters und Standes trägt; und nahmentlich ist die Behandlung der beyden Hauptleute eines ächten Dichters werth, welche er sich, um ja der Wahrscheinlichkeit nicht zu nahe zu treten, erschwert, und dennoch meisterhaft ausgeführt hat. Hier übersehe man unter andern ja den Zug mit dem geschenkten Rock (II. 213.) und die Motive nicht, welche noch die Mörder bestimmt, „weil er sonst durch den Henker sterben müßte, und so durch Soldatenhände falle.“ In die Hauptbegebenheit, deren Größe, Manichfaltigkeit und Folgen den Verstand so thätig beschäftigen, ist die schönste Episode verschlungen, welche die rührendsten Scenen veranlaßt und das Herz gewaltig anzieht, die Liebe Maxens und der Thekla. Diese reinen Seelen kennen nichts als das Gute, das Schöne und die Liebe. Sie haben mit Ränken und Gegenränken nichts zu schaffen, aber sie fallen als Opfer derselben. Die schönste Frucht der Liebe, durch die Unschuld gezeitigt, bricht des Schicksals unerbittliche Hand. Göthe bemerkt in Meister's Lehrjahren, das Schicksal werde im höchsten Grade tragisch, wenn es schuldige und unschuldige von einander unabhängige Thaten in eine unglückliche Verknüpfung bringe. Es scheint, unser Dichter habe diese Beobachtung realisiren wollen, indem er dem Schicksale — der Verkettung von Begebenheiten, deren Ursachen dem menschlichen Auge verborgen liegen, die der freye Wille des Menschen nicht herbeyführt, und nicht vermindern kann — ausdrücklich einen großen Einfluß auf den Gang und das Ende des Stücks einräumt. In Beziehung auf seinen Helden sagt er S. 7.

Sie (die Kunst) sieht den Menschen in des Lebens Drang,
Und wälzt die größte Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu.

1801. Ob überhaupt durch die Einmischung einer Nothwendigkeit, die eben so wenig erklärt als abgewendet werden kann, das Tragische erhöht werde, wäre wohl noch eine Frage. Abgerechnet, daß es die Klarheit, worin alle Theile des Drama übersehen werden müssen, die natürliche Folge und Entwickelung der Begebenheiten aus einander aufhebt, wenn wir auf Einflüsse von außen stoßen, deren Gründe uns unbekannt sind, welchen Eindruck wird eine solche Darstellung auf uns machen? Die traurige Empfindung, daß der Mensch auch mit dem besten Willen dem widrigen Schicksale nicht entgehen kann; eine Empfindung, die uns mit Bitterkeit erfüllen wird, statt die Rührung, die aus dem Anblick der Leiden eines guten Menschen, welchen die Leidenschaft hinreißt, zurückzulassen, welche Erstarren, kalte Hingebung in das Unvermeidliche bewirken, alle Thatkraft und bey vielen selbst die Triebfedern zur Tugend lähmen wird. Man berufe sich nicht auf das Beyspiel der Griechen. Freylich braucht man nur den Orest gelesen zu haben, um zu wissen, daß ihr Fatum und ihre Gottheiten den Menschen Verbrechen begehen heißen, wofür diese büßen mußten. Aber diese Lehre von einer Nothwendigkeit, der selbst die Götter unterworfen waren, lag in ihrer Religion. Machten sie also in ihren Tragödien, diesen religiösen Volksgedichten, davon Gebrauch, so geschah es, weil sie ihnen so nahe lag, daß sie nicht umhin konnten, sie zu benutzen. Sie zogen den bestmöglichsten Nutzen daraus: es war aber keine Schönheit, die sie erst hineinlegten. Doch mit unsern Religionsbegriffen läßt sich diese Lehre weder im Leben noch auf der Bühne vereinigen. — Was uns in der Meynung, daß das Schicksal von den Griechen nicht als ein Mittel zur Erhöhung der tragischen Kraft angesehen worden, bestärkt, ist dieses, daß Aristoteles in seiner Poetik desselben gar nicht erwähnt. Auch ist nicht wahrscheinlich, daß etwa gerade eine solche Stelle verloren gegangen sey, weil die Kapitel von der Fabel und den Charakteren, wo am schicklichsten davon die Rede seyn konnte, glücklicherweise übrig geblieben sind. Ja es scheint die Einmischung des Schicksals seinen Lehren sogar entgegen zu laufen, weil er zu der Hauptperson einen Mann erfordert, der durch einen Fehltritt unglücklich wird, weil er nichts Grundloses gestattet, weil er durchaus auf das Wahrscheinliche und Nothwendige dringt. — Indessen könnte man hierauf erwiedern, daß dieses ganze Räsonnement hierher nicht

passe, weil ja der Dichter hier nicht die blinde Nothwendigkeit 1801.
regieren lasse, sondern nur sie mit den Handlungen selbst in enge Verbindung setze. Denn das, was W. in diesem Stücke widerfährt, ist allerdings größtentheils in seinem Willen gegründet, und folglich verschuldet. Zwar hatte er da noch nicht geradezu und offenbar gegen den Kaiser gehandelt, als er erfuhr, daß man gegen ihn wirken werde: aber durch manche verdächtige Schritte hatte er doch gerechten Argwohn gegen sich aufgefordert. Und durch eben diese Beschaffenheit hätte ja dieser Charakter die Eigenschaft, welche Aristoteles zur Hauptperson verlangt, und hieraus entspringt vielleicht die tragische Wirkung des Stücks mehr als aus der Intervention des Fatum. Denn soll damit überhaupt nur so viel angedeutet werden, daß man die Handlungen und das Wohl eines Menschen nicht unmittelbar und rein aus seinem Willen ableiten könne, sondern, daß äußere von ihm unabhängige Ereignisse stets auf jene Einfluß haben: so führt uns schon das alltägliche Leben auf diese Bemerkung, und die Tragiker haben von jeher solche Zufälle benutzt, ohne gerade soviel Gewicht darauf zu legen, wie hier der Fall ist. Und wenn auch wirklich die Vermischung der Schuld und des Zufalls so viel tragische Kraft hat, so sollte sie sich doch wohl mehr aus dem Totaleindruck ergeben, als daß die Personen selbst unsre Aufmerksamkeit so gar häufig darauf leiten. Daß W. das Schicksal immer im Munde führt, entspricht freylich seinem Charakter: aber auch Thekla thut es, auch Buttler, in dessen uncultivirtem Geiste diese höhern Betrachtungen nicht aufsteigen konnten, Th. II. S. 155. 171. 173. 181. (Diese letzte Stelle, wo er seine Rachsucht durch „die feindliche Zusammenkunft der Dinge" beschönigen will, ist gar widrig) und selbst Gordon spricht S. 174. von der Gewalt der Sterne. Ein besonderes Studium verdienen Gesinnungen und Sprache. Schwerlich wird man auch nur die kleinste Rede finden, welche dem Charakter und der Stimmung des Sprechenden nicht angemessen wäre, und zwar nicht allein angemessen, sondern meistens ist sie die einzig mögliche und wahre. Die Personen äußern sich und sprechen so, wie sie es müssen; wie sich ergiebt, wenn man den Zweck eines jeden Auftritts und dessen Verhältniß zum Ganzen untersucht. Auch ist unter dem einförmigen Gewande des Jambus die Individualität der Charaktere nicht verlohren gegangen. Der Ausdruck ist höchst ausgearbeitet, die Jamben

1801. sind fließend und rein, und der, besonders am Schlusse der Monologen, wo die Empfindung auf das höchste gestiegen ist, angebrachte Reim thut eine vortrefliche Wirkung. Die Monologen legen die ganze Seele des Sprechenden vor Augen, und verknüpfen die Handlung. Man s. besonders Wall. Tod. I. Aufz. 4. Auftritt. Im Dialog trifft nicht Wort auf Wort, sondern Gedanke auf Gedanke. Was Diderot in diesem Punkte von Corneille rühmt, ist ganz auf unsern Dichter anwendbar. Seine Personen pariren und stoßen zu gleicher Zeit, es sind wirkliche Ringer. Die Antwort bleibt nicht an dem letzten Worte der vorhergehenden Rede hängen, sondern geht auf die Sache, auf den Grund der Sache. Man bleibe stehen wo man will, derjenige, der zuletzt spricht, wird immer Recht zu haben scheinen. Vgl. Piccolomini, 5 Aufz. 1. Auftritt, Wall. Tod, 2. Aufz. 2. Auftritt, und um nur eine kurze Probe zu geben, folgender Dialog, wo man den Sophokles zu lesen glaubt. Th. I. S. 89.

Illo. Doch wären wir, wofür der Hof uns nimmt,
Gefährlich wärs, die Freyheit uns zu geben.
Questenberg. (mit Ernst) Genommen ist die Freyheit, nicht gegeben.
Drum thut es Noth, den Zaum ihr aufzulegen.
Illo. Ein wildes Pferd erwarte man zu finden.
Questenberg. Ein beſſ'rer Reiter wird's besänftigen.
Illo. Es trägt den Einen nur, der es bezähmt.
Questenberg. Ist es gezähmt, so folgt es einem Kinde.
Illo. Das Kind, ich weiß, hat man ihm schon gefunden.
Questenberg. Sie kümmre nur die Pflicht und nicht der Name.

Eine Menge eingestreuter treflicher moralischer und poetischer Sentenzen erhalten ihren größten Werth durch die Schicklichkeit, mit der sie sich aus der Gemüthsstimmung des Redenden ergeben. Der aufmerksame Leser des Wallenstein wird mit Bewunderung die Fortschritte bemerken, welche der Dichter in der tragischen Kunst gemacht hat. Die Kühnheit, den Reichthum seiner Phantasie, sein inniges Gefühl, seine Kraft, die anziehendsten Stoffe und Personen zu erfinden, und die interessantesten Situationen daraus hervorzuarbeiten, haben seine vorhergehenden Tragödien längst bewährt; aber alle werden durch Harmonie aller Theile, durch

Vereinigung der Charaktere und Handlung zu einem schönen 1801.
Ganzen durch Wahrheit und Natur von Kunst veredelt, von Wallenstein weit übertroffen.

Leipziger Jahrbuch der neuesten Literatur, Leipzig, 1801, 26. und 27. Januar.

Ein und zwanzigster Brief.

Am 27sten Januar 1801.

Wallenstein, ein dramatisches Gedicht von Schiller.

Die Kunst ist schwierig, der Tadel leicht.

—.

Der wahrhaft Liebende ist von dem Eindruck, den das ganze Wesen seiner Schönen auf ihn macht, so bezaubert, daß er sich ihrer einzelnen Eigenschaften nie hell und richtig bewußt wird. Er ist ohne Untersuchung überzeugt, daß sie jede Vollkommenheit besitze, und jeder Zweifel daran dünkt ihn eine Lästerung. Macht man ihn auf etwas Fehlerhaftes in ihrer Gestalt aufmerksam? An ihr ist es eine Schönheit, die zur Harmonie des Ganzen gehört, und die er um alles nicht an ihr vermissen möchte: ohne dasselbe wäre die Angebetete nicht sie selbst mehr, und das heißt unbedingt, weniger göttlich. Begeht sie etwas Tadelnswerthes? Es ist die Wirkung einer liebenswürdigen Eigenheit, die nur gefühllose, kurzsichtige, verderbte Menschen mißverstehen können. — Ist sie gegen eine Beschuldigung gar nicht zu retten? — Nun, so entsteht eine Scene wie folgende, die ich einst, ich glaube in einem Spanischen Lustspiele, las:

Der Freund. Donna Anna lästert.
Der Liebhaber. Welche liebliche Silberstimme besitzt sie!
D. F. Sie ist eine bekannte Buhlerin.
D. L. Ein Himmel von Gefühl schwimmt in ihren Augen!
D. F. Sie plündert Dich.
D. L. Amor selbst hat ihr kleines, schwanenweißes, seidenes Händchen geformt. Jeder Nagel ist eine Tonne Goldes werth!

1801. Was ist mit so einem Verrückten zu thun, als — ihn gehen zu lassen?

Es giebt Leute, meine Freundin, und zwar zuweilen sehr hochachtungswerthe Leute, die gerade so für ein Kunstwerk empfinden, wie jener Liebhaber für seine Schöne. Es ist von einem berühmten Meister, also kommen sie mit der vorläufigen Ueberzeugung dazu, daß es vortrefflich ist. Sie finden diese oder jene unstreitig glänzende Eigenschaft daran: sie sind bezaubert, und wer jetzt nur noch den Gedanken hat, es prüfen zu wollen, den messen sie mit spöttischen Blicken; wer sogar Fehler daran entdeckt, — o der ist ein gefühlloser dünkelhafter Mensch, ohne Kunstsinn und Kenntniß!

Böse werden wollen wir über den Eifer des Verliebten und des — wie soll ich sagen — Verwunderten nicht. Es liegt für viele ein unbeschreiblicher Genuß darin, sich einer Empfindung mit resignirter Befangenheit hinzugeben, und halbgeschloßnen Auges, nur mit sich machen zu lassen: wie sollten sie nicht in Hitze gerathen, wenn man sie darin stört? Doch, der zu reizbare Liebende läuft Gefahr, das verächtliche Spielwerk jeder Coquette zu werden; der unbedingte Bewunderer, selbst an dem gelungensten Werke des größten Meisters, seinen Geschmack zu verderben, indem er auch Mißgriffe für Vollkommenheiten ansieht: — also, meine Freundin, ob wir gleich über jene Enthusiasten nicht zürnen wollen, ähnlich werden wollen wir ihnen auch nicht! So viel Reiz in den dunkeln Gefühlen liegen mag: wir wollen immer bemüht seyn, über jeden Gegenstand so bald als möglich ins Helle zu kommen. Und wenn der heilige Geist dem Engel Gabriel ein Werk in die Feder sagte: wir wollen es prüfen, ehe wir es für göttlich erkennen. Irren wir? Es ist besser, als das aufzugeben, was dem Menschen noch mehr werth seyn muß, als sogar die Wahrheit: die Selbständigkeit des Geistes und des Charakters.

„Und wozu diese lange Einleitung?" Ich bin im Begriff, etwas sehr Bedenkliches zu unternehmen: ich will den Wallenstein beurtheilen. Hätte ich es hier nur mit dem großen Dichter selbst zu thun, der ihn schrieb, so könnte ich freilich ohne Umschweife verfahren. Er weiß, daß Lob oder Tadel den wahren Werth seines Werkes weder erhöht noch vermindert. Er kann es ruhig leiden, daß man an demselben rügt, was einem fehlerhaft dünkt.

Verfährt man parteiisch dabei? Die Parteilichkeit ist in dem 1801.
Augenblicke unschädlich gemacht, da man sie erkennt. Ist man unparteiisch? — So wird man zum wenigsten eben so viel in seinem Gedichte bewundern müssen, als man glaubt, tadeln zu können, und dann — unter uns gesagt, ist es mit den Künstlern wie mit den Frauen. Sie können es wohl leiden, daß man von ihren Vorzügen bis zur Anbetung berauscht wird, aber die Hochachtungsbeweise des besonnenen Mannes, der auch im wärmsten Aufwallen seines Gefühles sich selbst nicht verliert, ist ihnen doch mehr werth, als das andächtige Augenverdrehen des Verzückten, der, immer den Hut in der Hand, selbst ihrem Schatten Reverenzen schneidet, und sogar in der Art, wie sie auswerfen, an diesen Liebreiz, an jener Genialität entdeckt. — Schillern daher, wenn ihm je dieses Blatt in die Hände kommen sollte, fürchte ich nicht zu beleidigen: — aber was wird seine andächtige Gemeinde sagen, die so zahlreich ist! — Was sie will! Ich gehe ohne ferneres Zögern zu meinem Gegenstand über.

Um ein Gedicht gehörig würdigen zu können, muß man den Zweck seiner Gattung und seinen individuellen Zweck, bestimmt vor Augen haben. Zuerst also eine kurze Erläuterung über die Natur des Drama überhaupt, doch ohne alle Berührung irgend einer Autorität. Ich will mich schlechterdings auf keine andre beziehen, als auf die Ihres eigenen hellen Verstandes. Überzeuge ich diesen, was kümmert es Sie, ob der Mann, der zuerst die Meinung, die Sie für wahr erkennen, aussprach, Aristoteles oder Lessing, Diderot oder Engel hieß. —

Ein Drama ist ein Gedicht, das eine Handlung nicht erzählt, sondern vergegenwärtiget, sie vor unsern Augen geschehen läßt. Sollen wir es der Mühe werth halten, sie anzusehen, so muß sie für unser Herz und für unsern Verstand anziehend dargestellt seyn: anziehend wird sie aber nicht durch die Natur des Stoffes allein, sondern vorzüglich durch die Behandlung. Wie muß diese beschaffen seyn? — Wer zwei oder mehr große Eindrücke zugleich auf uns machen will, schwächt den einen durch den andern: nur ein einziges großes Interesse muß der Dichter also in seinem Werke herrschen lassen. Dieses den Zuschauern wichtig zu machen, sie an demselben fest zu halten, darauf sey alles berechnet. Nichts Fremdes also mische er ein: jeder Theil des Ganzen sey ein nothwendiges Glied, ohne das er nicht bestehen

1801. könnte; leite immer den Blick auf den Ausgang, den wir fürchten oder hoffen, ohne ihn errathen zu können. Die erste Forderung also, die wir an ein Gedicht zu machen berechtigt sind, wenn es ein gutes Drama seyn soll, ist Einheit des Interesse.

Eine bloße Reihe von Begebenheiten, die sich nach einander ereignen, ohne daß die folgenden nothwendig aus den vorhergehenden herfließen; ohne das Resultat kämpfender Kräfte zu seyn; ohne die Auflösung eines Gewebes herbei zu führen, wäre keine Handlung, sondern eine Gallerie von Scenen, die höchstens eine historische Neugier erregen könnte. Ein gutes Drama muß uns bei der ersten Scene schon den Ausgang der letzten ahnen lassen; muß diesen Ausgang durch die Anstrengung der Handelnden bald wahrscheinlich, bald unwahrscheinlich machen, ihn jetzt zu nähern, jetzt zu entfernen scheinen: mit Einem Worte, es muß uns mit Verwicklungen beschäftigen, deren Auflösung uns als das Ziel des Ganzen immer wichtiger wird, je labyrinthischer die Pfade, die zu ihm hinanführen, durcheinander verschlungen sind.

Das dritte Haupt-Erforderniß zu einem guten Drama, ist Wahrheit in jedem Bestandtheile: Wahrheit in der Art, wie die einzelnen Scenen auseinander herfließen; Wahrheit in den Charakteren, das heißt Natürlichkeit und Haltung: Wahrheit in den Empfindungen, das heißt richtige Entwicklung derselben auseinander, richtige Steigerung u. s. w.; Wahrheit endlich in der Sprache, das heißt Uebereinstimmung derselben mit dem Charakter des Redenden und mit den Gefühlen oder den Absichten, die ihn im Augenblicke des Sprechens erfüllen, kurz: Wahrheit in Allem. Wo sie verletzt wird, werden wir erinnert, daß es nur ein Spiel sey, was wir ansehn, und das Interesse verschwindet.

Ich könnte Ihnen noch eine Menge solcher Forderungen aufstellen: doch die drei reichen für diesen Ort hin. Dafür bitte ich Sie aber, sich diese Erörterung, der sie es vielleicht nicht ansehn, wie schwer es mir wurde, sie einfach auszudrücken, bey unserm Fortgehn immer gegenwärtig zu erhalten.

Die Begebenheit, die uns in Wallenstein vergegenwärtiget werden soll, ist der Sturz eines Mannes, der eine Reihe von Jahren hindurch, als Heros seines Vaterlandes und seiner Religion dastand in dem Mittelpunkt einer kriegerischen Welt, die er selbst schuf, und die gleichsam nur der Körper seines Riesengeistes war. Auf dem höchsten Gipfel seiner Größe, hascht er nach einem

noch höhern Preise empor: der Boden weicht unter ihm, er stürzt 1801.
rettungslos in den Abgrund des Verderbens. Welch ein erhabener Gegenstand für eine dichterische Behandlung! Was für ein genialischer Muth gehört dazu, die Schildrung eines solchen Charakters zu unternehmen, und was für Genüsse erwarten uns, da Schiller dieser Muthige ist! — Nur einer Besorgniß kann sich der Kunstrichter bey der Wahl dieses Gegenstandes nicht erwehren. Die letzten Scenen aus Wallensteins Leben eignen sich nicht zu einer dramatischen Behandlung. Es ist keine Verwicklung darin. Wallenstein hatte mit keinen Hindernissen zu kämpfen. Er gieng ebnen Weges zu seinem Ziele hin, und wenn er dieses nicht erreichte, so kam es nur daher, weil ein fremder Plan den seinigen durchschnitt, und diesen in dem Augenblick des Zusammentreffens, vernichtete. Er wollte sich mit den Schweden vereinigen, und marschirte ihnen ungehindert entgegen. Der Kaiserliche Hof fand für gut, ihn ermorden zu lassen, sandte den Befehl dazu, und es geschah so ungehindert. Hier ist keine Ungewißheit, kein Kampf widerstrebender Kräfte. — Doch noch einmal, Schiller ist es, der die Behandlung dieses Gegenstandes unternimmt. Er weiß, daß der Dichter Herr seines Stoffes ist, und was dieser nicht hat, wird er ihm leihen.

Mit dieser Zuversicht schlagen wir das Buch auf, oder noch besser, wir gehen vor die Bühne. Der Vorhang rauscht auf. Wir stehen vor einem Marketender-Zelte. Eine Menge wilder, rauschender Scenen lärmen an uns vorüber, jede voll von Zügen, die tief aus der menschlichen Natur geschöpft und kräftig hingeworfen wurden. Wir fühlen uns ergriffen; wir lächeln bald, bald lachen wir; jetzt schenken wir dem traurigen Loose des Kriegers einen Seufzer; jetzt wird unsre eigne Brust mit kriegerischem Feuer erfüllt. — Der Vorhang sinkt. Wir kommen wieder zu uns. Wir erinnern uns, daß man uns Wallensteins Sturz darstellen wollte. Wir untersuchen, wie weit die Handlung denn schon in der verflossenen Stunde gediehen ist. — Wir finden, daß sie — noch gar nicht angefangen hat. Das ganze Stück lehrt uns nichts weiter, als daß Wallenstein das Heer selbst gebildet hat; daß es ihm sehr ergeben ist, und daß der Kaiserl. Hof es zersplittern will. Aber hätte sich das alles nicht auch in den ersten zwanzig Zeilen der ersten Scene sagen lassen? Wenn der Dichter uns dabei so lange aufhält: geschieht es, weil er

1081. seiner eignen Kraft, kurz, und doch lebhaft genug, zu sagen, was keiner weitläuftigen Darstellung bedarf, oder, weil er unserm Fassungsvermögen mißtraut? — Oder will er gar nur mit unsrer gespannten Erwartung spielen? Wallensteins Lager ist ein lebendiges, kräftiges Gemälde, aber es ist kein für sich bestehendes Drama, da es gar keine Handlung hat, und in Rücksicht auf das Hauptstück selbst, ist es ein noch viel müßigeres Hors d'oeuvre, als das Schiffsverzeichniß in der Iliade. War es dem Dichter darum zu thun, die Haupthandlung durch eine Nebenhandlung deutlicher zu machen: warum wählte er nicht den kaiserl. Hof zum Gegenstande derselben? Es war sogar nothwendig, diesen zu schildern, da die Vorgänge an demselben es eigentlich sind, was Wallenstein zur Empörung bewegt: seine Intriguen, was ihn stürzt. War es möglich, aus Wallensteins Fall eine dramatische Handlung zu machen, so, glaube ich, konnte es nur dadurch geschehen, daß man uns seinen Gegner, den Hof, wirklich sehen ließ. — Auf den meisten Bühnen hat man das Lager ohne Umstände bei Seite gelegt, ohne daß das Publikum an den beiden andern Stücken etwas vermißte. Es nicht möglich, eine schärfere Kritik zu machen.

Doch wir kehren zur Bühne zurück, wo man die fünf folgenden Aufzüge des Wallenstein, die Piccolomini, giebt. Hier hören wir wieder eine Menge anziehender Gespräche, sehen auch manche sehr gelungene Scene; aber was ist der Inhalt davon? Ein zärtliches Verständniß zwischen einem liebenswürdigen, edelgesinnten Mädchen, und einem Jünglinge, der ihrer in jeder Rücksicht würdig ist, und ein interessantes Mißverhältniß zwischen einem Vater und einem Sohne. Die Gefühle der Ersteren sind so hinreißend, so zart gemalt; die Wahl des Jünglings zwischen seinem großen Freunde und seinem so zärtlich sorgsamen Vater ist so schwierig: — bleibt er dem Ersten treu, so ist seine Ehre vernichtet; folgt er dem Letzten, so kostet es ihm seine Geliebte! — Diese vortrefflich bearbeiteten Gegenstände bemeistern sich unsrer so ganz, daß alles andere von unsrer Theilnahme in den Hintergrund zurückweicht. Der Vorhang fällt für diesen Abend zum letztenmale, ohne daß in Rücksicht auf einen von beiden etwas entschieden ist, und kaum hat sich unser Mißvergnügen über die verfehlte Befriedigung gelegt, so zeigt uns das Nachdenken einen noch größeren Anlaß zur Unzufriedenheit.

Wallensteins Sturz hatte man ja versprochen, uns in einem 1801.
Drama, das heißt in einer anziehenden Handlung, darzustellen: warum hält man uns denn bei diesen ganz fremdartigen Dingen, diesem Liebesverständnisse und diesem häuslichen Zwiste auf, die gar keinen Einfluß auf jenen Sturz haben, und, weit entfernt, die Haupthandlung interessanter zu machen, ihr dadurch schaden, daß sie alles Interesse von derselben ab- und auf sich ziehn? — Und wenn wir uns nun die Gewalt anthun, nur an jener zu haften: um wieviel ist sie denn heute vorgerückt? Beinahe um nichts. Heute wurde in einer vornehmern Sphäre wiederholt, was gestern in einer geringern geschah. Gestern meldeten uns die Soldaten die Forderung des Kaisers; heute meldet sie der Gesandte. Gestern wollten die Soldaten sich verbinden, ihren Feldherrn zu unterstützen; heute thun es die Generale. Es geht nichts Neues vor, als daß die letztern zu einer Unterschrift überlistet werden und daß Octavio seine Feindschaft gegen Wallenstein verräth. Das heißt die Geduld des Zuschauers doch wahrlich zu sehr auf die Folter spannen.

Wir finden uns den dritten Abend wieder ein, um die fünf letzten der eilf Aufzüge zu sehen, die zusammen den Wallenstein ausmachen. Heute lassen Sie uns recht aufmerksam seyn. Da die Handlung, die man uns versprach, doch endlich einmal geschehen muß, so wird sie heute vor sich gehen, — und nach der langen Vorbereitung von 6 Akten zu urtheilen: wie interessant muß sie nicht ausfallen! Der große Wallenstein wird sich in der ganzen Majestät seines Geistes erheben, um zur Ausführung seines kühnen Planes zu schreiten. Fürchterlicher Widerstand wird ihm in den Weg treten; er wird die Schwierigkeiten als Held überwinden und in dem Augenblick seines Sieges, von der ehernen Hand des Schicksals niedergeworfen, uns mit erhabenem, schauderndem Bedauren erfüllen!

Der Vorhang wird gezogen und zeigt uns den Helden — in sorglicher Berathschlagung mit seinem Astrologen. Wir schütteln den Kopf. Diese Schwäche hätte man uns nicht an ihm zeigen sollen. Man bringt ihm die Nachricht, daß alles verrathen, daß ihm nichts übrig ist, als seinen so lange genährten Plan rasch durchzuführen. Er schwankt. Nur der kühne Geist einer Frau reißt ihn zu einem Entschlusse hin. Er schließt mit den Schweden ab und bedauert es gleich hernach wieder. Wir fangen an klein

1801. von ihm zu denken. Oktavio macht ihm die meisten Generale abtrünnig und entfernt sich mit ihnen. Von dem größten Theil des Heeres verlassen, flieht er nach Eger: das ist alles, was er thut. Er taumelt ungehindert von einem falschen Schritte zum andern, seine Feinde gehen eben so ruhig ihren Weg; sie entfernen sich von einander, ohne daß eine Catastrophe eingeleitet ist. Sollte das Stück ein Ende nehmen, so sah sich der Dichter gezwungen, neben der einen Handlung, — nein! neben der einen Reihe von Vorfällen, noch eine zweite hinlaufen zu lassen, die aber im Grunde mit jener nichts gemein hat, als daß sie — das Licht ausputzt, wenn jene aufhören soll. Wallenstein hat einen verdienten General — und das macht ihn uns vollends verächtlich! — auf eine schändliche, hinterlistige Weise dem Spotte preisgegeben. Aus Rache dingt dieser Mörder und läßt ihn im Namen des Kaisers niederstoßen. Wo ist hier eine Verwicklung, ein Ganzes, dessen Theile nothwendig zusammen gehören? —

Diese zweite Handlung hängt indeß wenigstens dadurch mit der ersten zusammen, daß sie aus ihr entspringt, und sie endigt: aber da auch sie nichts als eine bloße Reihe von Begebenheiten ist, so fühlte der Dichter, daß sie noch nicht hinlänglich füllte: er zog also neben jenen beiden Fäden noch einen dritten hin, der — vollends gar nicht mit ihnen zusammenhängt. Dies ist die Episode, deren Anfang wir gestern sahn. Endlich, da der Jüngling in seinem Freunde den Verräther nicht mehr verkennen kann, entscheidet er sich für seinen Vater. Der Anblick seiner Geliebten macht ihn von neuem unschlüssig: doch sie selbst muntert ihn zur Standhaftigkeit auf. Der Ungestüm seiner Soldaten reißt ihn hin, und in einem Anfalle von Raserei opfert er sein Leben und das Leben seiner treuen Tausende, auf. Die Geliebte erfährt seinen Tod, und geht hin, auf seinem Grabe zu sterben.

Sie erinnern sich jener wahrhaft großen Scene, da Max von Thekla Abschied nimmt: ferner, da sie erfährt, er sey nicht mehr: — die Thränen treten Ihnen ins Auge. Ich gesteh' es Ihnen, auch mich rührt die bloße Erinnerung schon. Kehren wir aber zur kalten Untersuchung zurück, und fragen uns: dieses reizende Zwischenspiel, das für sich ein vortreffliches Stück gegeben hätte, was soll es hier? Hat der Dichter nicht so sehr gefehlt, wie der Maler fehlen würde, der mitten in einem Schlachtgemählde, zur Verzierung, die Madonna della Sedia copiren wollte?

Je vortrefflicher sie gemalt wäre, desto fehlerhafter wäre sie an der Stelle, denn desto mehr würde sie den Eindruck des Hauptgemäldes vernichten. Rufen Sie auf einen Augenblick den Oberon, dieses, nach meinem Gefühle, erste Gedicht der deutschen Sprache, in Ihr Gedächtniß. Das Mährchen des alten Scherasmin vom Zwiste des Elfenköniges und seiner Gattin, ist nichts als eine Episode: aber lassen sie es weg, so ist das Gewebe der ganzen Dichtung zerrissen. So, meine Freundin, müssen die Episoden in die Haupthandlung verwebt seyn. Streichen sie aber aus dem Wallenstein alle Scenen weg, welche die Liebe zwischen Max und Thekla veranlaßt; ja, entfernen sie diese beide Personen selbst völlig, und es entsteht keine Lücke. Wallenstein empört sich, Oktavio verräth, Buttler ermordet ihn, wie itzt. — In einem Kunstwerke muß kein nothwendiger Theil fehlen, doch jeder vorhandne muß auch dem Ganzen nothwendig seyn, wie dem menschlichen Körper jedes seiner Glieder. Diese ganze rührende Liebesgeschichte aber ist — ein wunderschönes — drittes Bein. 1801.

Sehn wir noch einmal auf die Summe unsrer Bemerkungen zurück; erinnern wir uns daß der Wallenstein im Grunde gar keine Handlung enthält, sondern nur aus drei einfachen Reihen von Begebenheiten besteht; daß das Interesse in demselben gespalten und von dem Hauptgegenstande abgeleitet; daß die Katastrophe nur durch eine Nebenhandlung herbeigeführt wird; daß der Gang des Stückes langsam und schleppend ist; — so müssen wir wohl gestehen, daß dieses hinreicht, den Wallenstein zu einem sehr schlechten Drama zu machen. — Dies Urtheil verdrießt Sie, wenn Sie an die tausend Schönheiten denken, die Sie in demselben entzückten. Auch mir ist es unangenehm, auf dieses Resultat gekommen zu seyn. — Wir wollen uns damit trösten, daß ein Gedicht vortrefflich seyn kann, ohne daß es grade ein gutes D r a m a ist. Lassen Sie uns den Wallenstein als ein poetisch-historisches Gemälde betrachten, und wenn wir dann noch fürchten müssen, daß es sich nicht lange auf der Bühne erhalten könne, so richte uns die Zuversicht auf, daß es als bloßes dialogisirtes Gedicht, gewiß die Sprache in der es geschrieben wurde, überleben wird.

1801. ## Vier und zwanzigster Brief.

Am 19. Februar 1801.

Nur flüchtig und kurz wollte ich Ihnen in diesen Briefen die merkwürdigsten Erscheinungen unsrer schönen Litteratur vorüberführen, Ihnen den Hauptkarakterzug eines jeden angeben, und — weiter gehn: aber ein Werk von so hohem Gehalte und so mannigfacher Vortrefflichkeit wie Wallenstein ist, auf diese leichte Art zu behandeln, hieße beinahe freveln. Ein Kunstwerk, über das ein Dichter wie Schiller, eine Reihe von Jahren hindurch nachsann, und an dem er mit mühsamer Kunst lange schuf und besserte, läßt sich in ein Paar Bogen wohl bekritteln, aber nicht entwickeln und würdigen. Das fühlt' ich lebhaft, als mein erster Brief über W., gedruckt vor mir lag, und war unzufrieden mit mir, daß ich eine Materie angefangen hatte, die ich hier nicht erschöpfen konnte. Weil es indeß geschehen ist, will ich auch endigen, aber ich bitte Sie, was ich über dieses Gedicht gesagt habe und noch sagen werde, nicht so anzusehn, als wenn es eine eigentliche Beurtheilung seyn solle: es sind flüchtig hingeworfene Gedanken darüber, und ich gebe sie für nichts weiter.

Weil mir das Interesse in diesem Gedichte gespalten, und die eigentliche Handlung darin zu fehlen schien, glaubte ich mich zu der Behauptung berechtigt, daß Wallenstein zwar ein vortreffliches, dialogisirtes Gedicht, aber kein gutes Drama, das heißt, nicht für die Darstellung, sondern nur für das Lesen berechnet sey. Wir wollen sehn, ob sich eben das Resultat ergiebt, wenn wir in diesem Gedichte das dritte Haupterforderniß des Drama, die Wahrheit prüfen, — die Wahrheit in den Karakteren, in der Fortleitung der Gefühle und in der Sprache.

Zuerst von den Haupt-Karakteren. Alles was uns von Wallenstein erzählt wird, alles was ihn umgiebt, beweist, daß er ein großer Mann wenigstens gewesen sey; daß er einst rasche Entschlossenheit, hinreißende Thatkraft, hellen durchdringenden Geist besessen habe: aber in diesem Stück erscheint er schwankend, von jedem Einflusse beherrscht, immer grübelnd und daher immer getäuscht. Die Folge dieser Eigenschaften ist, daß er von einem Fehltritte zum andern forttaumelt und zu Grunde geht. Sein Karakter ist psychologisch wahr gezeichnet; jeder seiner Misgriffe

und jede Folge derselben, ist richtig motivirt und entwickelt: aber 1801.
diese widerliche, peinigende Zerbröckelung einer ehrfurchtgebietenden Größe, diese moralische Verwesung, — ist sie wohl eine Handlung, die man mit Genuß und ausdauernder Theilnahme vor sich kann geschehen sehn? Beim Lesen freilich, wo man das Buch weglegen darf, sobald man sich ermüdet fühlt, und wo man bei jeder Schönheit des Details, bei jedem glänzenden gehaltvollen Gedanken nach Wohlgefallen verweilet, da gewährt eine solche Entwickelung hohen Genuß; aber bei der Darstellung, wo man ohne Unterbrechung fortgeführt wird, wurde sie mir wenigstens, beinahe unerträglich. Ich glaubte einem schleichenden Leichenzuge zu folgen, der niemals inne hält, und niemals sehr merklich fortrückt. — Die Einleitung solcher Vorgänge, die Herbeiführung dieser Catastrophe konnten ihrer Natur nach, nur langsam geschehen: — eben deswegen taugen sie nicht zur wirklichen Darstellung, sind sie kein guter Gegenstand eines Drama.

Freilich ist Wallensteins Karakter auch historisch wahr. Die Geschichte erzählt das meiste von dem, was uns der Dichter sehen läßt, den letzten Tagen jenes großen Mannes nach: — aber was verband Schiller, ihr so treu zu folgen, da er nicht eine dialogisirte Biographie, sondern ein Drama liefern wollte? Der wahre Dichter, sagt Lessing irgendwo, wird nicht das Drama um des historischen Faktums willen schreiben, sondern dieses wählen, weil es sich zu jenem eignet, und wo das nicht ist, hat er freie Macht, durch Aenderungen nachzuhelfen. Selbst wenn Schillers Gemälde Wallensteins ein Portrait sein sollte: warum verfuhr er nicht wie jener spanische Maler, dem man aufgetragen hatte, die Fürstin Eboli als Venus darzustellen? Sie war bekanntlich einäugig: er malte sie also nur im Profil von der sehenden Seite. — Wallensteins Aberglauben, seine Unentschlossenheit, alles was ihn verkleinert, hätte weggelassen, und er hätte gleichwohl in den übrigen Zügen treu gezeichnet werden können. Wir müssen ja nicht alles wissen, was ihn betrifft: nur so viel, als zu der darzustellenden Handlung gehört oder ihr wenigstens keinen Eintrag thut. — Daß Schillern diese Betrachtungen entgangen seyn sollten, ist nicht leicht anzunehmen. Wo ein solcher Meister etwas begeht, das einem Fehler ähnlich sieht, thut man am besten, ehe man ein Urtheil wagt, genau zu prüfen, ob er nicht irgend einem Grunde folgte, der, was uns fehlerhaft dünkte,

1801. zur Schönheit macht: — Man sagt, — und führt eine Stelle des Prologs*) zum Belege an, — Schiller habe Wallenstein unthätig und schwankend gezeichnet, um desto sichtlicher in diesem Drama dem Schicksal die große Rolle wieder zu geben, die es in den tragischen Dramen der Alten spielte. Immer ist es in diesen die unwiderrufliche Bestimmung der Götter, der die Helden erliegen. — Ich muß gestehen, ich wenigstens würde das für keine Veredlung des Drama halten, wenn man diese Ansicht wieder in demselben herrschend machte. Mir scheint es viel interessanter und erhebender, freie, starke Wesen mit ihres Gleichen um den Ausgang ringen, als einen Helden einem vorherbestimmten Ende entgegen führen zu sehn, wie man einen Opferstier gebunden zum Altar schleppt. Zudem kommt es ja nicht darauf an, daß die neuen Dichter eben das dichten, was die Griechischen dichteten, sondern daß sie nur mit eben so frei und kühn schaffendem Geist wie diese, die herrschenden Ideen ihres Zeitalters für die Kunst benutzen. Das unsrige glaubt, was Schillers Illo sagt:

In unsrer Brust sind unsers Schicksals Sterne! —

Warum will man es auch nur mit dem leisesten Nachklange des Griechischen Volksglaubens behelligen? Das mythologische Religionssystem der Griechen war ein lieblicher Morgentraum der Menschheit. Wir wollen uns an seinen schönen, fantastischen und doch sinnvollen Gebilden ergezzen, — aber ihn in die Wirklichkeit, oder auch nur in die Nachahmung derselben zu mischen ist vielleicht gefährlicher, als es beim ersten Blicke scheint. Man hat irgendwo die kühnen Schöpfungen der Mythologie mit einem majestätischen Baume verglichen, der frisch und kräftig auf freiem Hügel emporschoß, und nach allen Richtungen hin, unbeschränkt die vollen, kecken Umrisse gewann, zu denen die Kraft in ihm lag. Sehr gut! Aber der prunkende Stamm warf schädlichen Schatten über die nahe Saat. Die poetische Religion hatte einen nachtheiligen Einfluß auf den Geist und Karakter ihrer Bekenner. Sie umnachtete jenen mit abergläubischen Vorurtheilen, und machte diesen einseitig und hart. — Der Stamm ist nicht mehr: warum sollte man seinen Schatten erkünsteln? — Selbst ob die Kunst dabei höhern Effekt gewänne, bedarf wohl noch einer sehr genauen Untersuchung.

Der zweite Haupt-Karakter ist Oktavio Piccolomini. Ein

Mann, der seinem Fürsten aus Pflichtgefühl treu bleibt und 1801.
seinen Freund auf eine niedrige Weise verräth, seinen Wohlthäter mühsam zu Grunde richtet und dann das Gelingen seines Planes bedauert; seinen Sohn zärtlich liebt und ihm das höchste Glück seines Lebens raubt. Freilich stößt man jeden Augenblick auf solche schillernde (changeant) Karaktere, von denen sich niemals mit Gewißheit sagen läßt, ob sie tugendhafte oder verworfene sind; — freilich glänzen sogar eine Menge solcher Leute in der Geschichte als Begeher großer Thaten, die zu beschließen sie nie Muth und Kraft genug hatten; es begegnete ihnen, ohne ihren Willen, etwas Merkwürdiges zu thun, wie jenem Steine, den Pyrrhus zu erschlagen. Er lag dort zum Wurfe bereit, wo der König stand, das war sein ganzes Verdienst. — Aber zu einer Hauptrolle in einer dramatischen Handlung taugen diese Menschen nicht. Hier erwarten wir Bestimmtheit, weil Unbestimmtheit immer widerlich ist. Sehen wir hier einen kleinen, schwankenden Menschen, ohne prononcirten Karakter, Plane anlegen und durchführen: — Es läßt sich freilich nicht läugnen, daß ein Stammelnder eine Ramlerische Ode vorlesen könne, aber ich mag nicht sein Hörer seyn.

Besser gelungen sind die Neben-Karaktere, Max, Thekla, Buttler, die Gräfin Terzky und Gordon. Vorzüglich scheint mir Maxens Karakter eines der höchsten Meisterwerke der dramatischen Poesie. Alle seine Gefühle sind zart und richtig ausgedrückt; seine Leidenschaft ist mit hoher Kraft und reiner Wahrheit fortgebildet, von dem Augenblicke an, da er, durch sie erweicht, die Vorzüge des Friedens so lieblich schildert, bis zu jenem, da er in der Trunkenheit der Verzweiflung fortstürmt, den Tod zu suchen. — Ein Kunstrichter wandte ein, es ließe sich nicht begreifen, wie sich ein solcher Karakter im kriegerischen, wüsten Gewühle des Lagers bilden könne. Das ist leicht widerlegt. Werft den Pfirsichkern wohin ihr wollt: er geht gar nicht auf, oder es erwächst ein Pfirsichbaum aus ihm. Menschen mit entschiednen Anlagen zum Seelenadel werden überall edle Menschen: nur die Art wie sie dies äußern, wird durch den Gang ihrer Bildung modifizirt, und Max liebt und handelt, ungeachtet seiner Zartheit, als ein kriegerischer Jüngling. — Unmöglich ist ein solcher Karakter, wie der seinige, nicht, also stand es dem Dichter frei, ihn aufzustellen. That er das, so war es wahrscheinlich, daß

1801. ein solcher Jüngling ein solches Mädchen so lieben konnte; und geschah dieses, so folgte die Art seines Verfahrens nothwendig daraus. Diese Stufenfolge rechtfertiget den Dichter vollkommen.

Ich übergehe die übrigen Karaktere, weil ich dies mein Hors d'oeuvre nicht gern in noch einen Brief hinüber dehnen möchte. Auch von der Auf- und Abstufung der Gefühle in den einzelnen Scenen will ich Ihnen nichts sagen, als daß sie mir in den meisten vortrefflich scheint, vorzüglich in jener, wo man Wallenstein zum Abschluß des Traktats mit den Schweden überredet, wo Max von ihm und Thekla hinweggerissen wird, und in jener, wo Gordon mit Buttlern kämpft. — Nur noch ein Paar Bemerkungen über die Sprache dieses Gedichts.

Man hat Schiller schon oft vorgeworfen, daß seine handelnden Personen fast alle nicht mit einander sprächen, sondern sich Reden hielten; daß er die Leidenschaft nicht — aufschreien ließe, sondern sie beschriebe; daß er unaufhörlich Sentenzen säete, seine Helden auch in dem dringendsten Momente oft, poetische Gemälde machen ließe. Leider läßt sich dieses nicht läugnen, — aber beim Wallenstein ist es wenigstens halb entschuldiget, sobald wir annehmen, daß dieses dramatische Gedicht, wie Schiller selbst es nennt, mehr zum Lesen, als zum Darstellen bestimmt war. Dann möchte ich den Kunstrichter kennen, der irgend eine Tirade ohne Bedauren zum Wegstreichen verdammen könnte. Jeder der häufigen rhetorischen Auswüchse ist an sich von einer wahrhaft erhabenen Schönheit. Das einzige, was man ihnen vorwerfen kann, ist, daß sie — Auswüchse sind.

Nur eins ist mir dabei aufgefallen. Da Schiller die schönen philosophisch-dichterischen Gedanken, die ihm zuströmten, einmal nicht weglassen wollte: warum nahm er ihnen nicht wenigstens überall die abgeschlossene Sentenzen-Form? Die meisten hätten durch eine kleine Aenderung des Ausdrucks ungleich natürlicher und passender gemacht, an vielen Orten ein dichterischer Ausbruch des Gefühls werden können, statt daß sie jetzt den Sprechenden, vorzüglich Wallenstein selbst, zuweilen das Ansehen eines Spruchkrämers, eines heroischen Sancho Pansa geben. Hier ein Paar Stellen, die mir eben einfallen, mehr um meinen Gedanken zu erklären, als seine Wahrheit zu beweisen.

In dem trefflichen Monologe Wallensteins, ehe er Wrangel 1801.
spricht, schildert er uns die Veränderung seiner Lage:

Wie anders! da des Muthes freier Trieb
Zur kühnen That mich zog, die rauh gebietend
Die Noth jetzt, die Erhaltung von mir heischt.
Ernst ist der Anblick der Nothwendigkeit.
Nicht ohne Schauder greift des Menschen Hand
In des Geschicks geheimnißvolle Urne.

Das Sprüchwörtliche der beiden letzten Zeilen thut keine gute Wirkung. Es spielt das Gefühl ins Allgemeine hinüber, da es doch, um zu interessiren, nicht genug individualisirt werden kann. Wie, wenn Schiller gesagt hätte:

Nicht ohne Schauder senk' ich meine Hand
In des Geschicks geheimnißvolle Urne?

Auch die sonderbare Idee einer schaudernden Hand wäre dadurch fortgeschafft worden. — Als ihn die Gräfin Terzky beredet hat, den Traktat zu schließen, geht er mit den Worten ab:

Frohlocke nicht!
Denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte.
Voreilig Jauchzen greift in ihre Rechte.
Den Saamen legen wir in ihre Hände,
Ob Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende.

So schließt denn die Scene und der Akt, mit einer weisen Regel, — die sich wohl für eine äsopische Fabel oder eine Predigt, aber nicht für ein leidenschaftliches Gespräch schickt. Es wäre arrogant, wenn ich auch für diese Zeilen eine Verbeßerung vorschlagen wollte: aber Sie fühlen wohl selbst, daß es eine wäre, wenn die so vortreflich angebrachte Ahnung, die hier in Wallensteins Worten liegt, nicht als Sprüchwort, sondern als ein Gefühl ausgedrückt würde. — „Das ist Krittelei!" rufen Sie aus. Vielleicht!

Alle drei Theile des Wallenstein sind in Versen geschrieben, der erste sogar in Knittelreimen. Ueber diesen letzten will ich nichts sagen. Er ist eine genialische Posse: mag also auch sein

1801. Styl so possenhaft seyn, als es dem Dichter gefällt, — nur muß dieser uns die Freiheit lassen, zu glauben, daß es ihm gar nicht Ernst damit gewesen sey, das Lager Wallensteins als eine Vorbereitung auf das Stück selbst, ansehen zu laßen. Wer wird denn eine Marionettenbude zum Eingang eines Tempels machen? — Auch bei der Beschaffenheit der Verse in den andern beiden Stücken, will ich mich nicht aufhalten. Der Verfasser schrieb seine Gespräche in Versen, also wurden sie nicht wahre Gespräche. Er wollte seinen Versen die Ungezwungenheit der freien Rede geben, also hörten sie an tausend Stellen auf, wahre Verse zu seyn. Diese Mittelgattung des Tons hält er wahrscheinlich für den wahren Ton des höhern Drama. Mir scheint ein solcher Ausweg viel Aehnlichkeit mit jenem zu haben, den die ehrlichen Bergschotten einst einschlugen, als ein Gesetz ihnen befahl ein gewisses Kleidungsstück zu tragen. Es anzulegen, schien ihnen zu beschwerlich, sie trugen es also — auf Stangen. —

Soll ein tragisches Drama in Versen oder in Prosa geschrieben werden: darüber ist ein langer noch nicht entschiedener Streit geführt worden. Die Vertheidiger des Verses berufen sich auf das Beispiel der Alten. Die Gegner antworten: die Griechen und Römer hätten eine ganz andere Art des Schauspiels gehabt; der Vers gehöre zu den Masken und Cothurnen, mit denen sie fabelhafte Handlungen darstellten. Da wir diese Vorrüstungen zu unsern Darstellungen wahrer Begebenheiten, nicht brauchen könnten, müsse auch das Metrum wegfallen.

Jene sagen, man müsse einem Kunstwerke den höchsten Grad der Vollkommenheit geben, und also jedem Gedichte den höchsten Wohlklang, und der lasse sich ohne das Metrum nicht erreichen. — Diese erwiedern: in einer Dichtungsart, deren Zweck es sey, die Leidenschaften so wahr und stark, als möglich sprechen zu lassen, sey ja der Wohlklang nur eine untergeordnete Vollkommenheit, und da das Metrum dem Dichter die Erreichung jenes Zweckes sichtlich erschwere, und die Gespräche unnatürlich mache, müsse man kein Bedenken tragen, es weg zu lassen. Auch die Prosa sey eines hohen Wohlklanges fähig; und dieser sey es eigentlich, der einer Reihe von Gesprächen, welche die Wirklichkeit nachbilden sollen, gezieme. Freilich aber wäre es sicherer und leichter, an den Krücken des Metrums von Sentenz zu Sentenz, von einem poetischen Gemälde zum andern fort zu hinken, als freien Fußes

den Fortstürmen der Leidenschaften zu folgen. Wer in Prosa fehlt, ist gleich verurtheilt; wer es in schönen Versen thut, findet oft Nachsicht. 1801.

Ich glaube, daß man bei der Entscheidung dieses Streites auf die Beschaffenheit der Sprache zurücksehen muß, in der ein dramatisches Kunstwerk geschrieben wurde. Die harmonische Prosa der Italiener schmiegt sich ohne Zwang in die Regeln des Versbaues; die Verse der Franzosen und Engländer sind fast nichts als eine sorgfältiger cadencirte Prosa: warum sollten die Dichter dieser Nationen ihren Trauerspielen nicht den Schmuck des Metrums anlegen? Im Deutschen hingegen scheint die Erfahrung das Weglassen desselben zu empfehlen. Das Stück, dem sehr einsichtsvolle Kunstrichter den höchsten Rang unter den Deutschen Produkten der tragischen Muse anweisen, Otto von Wittelsbach, thut den ganzen Effekt, den es thun sollte, und gleichwohl ist es in Prosa geschrieben. Dagegen sind fast alle metrische Trauerspiele, die wir bis izt aufzuweisen haben, selbst den Don Carlos mit eingeschlossen, mehr sentimentalische Gemälde, als Dramen. — Was mich betrift, wenn ich einen Helden mitten im Drange der Handlung, im Stürmen der Leidenschaft, seine Worte nach den Regeln der Metrik ordnen höre: ich glaube jenen schwachsinnigen König von Frankreich zu sehn, der mit glasirten Handschuhen ins Hochzeitbett stieg. —

---

*) Sie (die Kunst) sieht den Menschen in des Lebens Drang
Und wälzt die Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu.

Merkel, Briefe an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Produkte der schönen Litteratur, Berlin, 1801, pag. 333—348 und pag. 381—396.

Tübingen, b. Cotta: Wallenstein ein dramatisches Gedicht von Schiller. Erster Theil. Wallensteins Lager; die Piccolomini, in fünf Aufzügen. 238 S. Zweiter Theil. Wallensteins Tod, ein Trauerspiel, in fünf Aufzügen. 1800. 250 S. gr. 8.

Eine hochgespannte Erwartung hat dieses dramatische Product empfangen. Wer war nicht begierig, das lange gereifte

1801. Werk eines Dichters, der sich schon zu den Zeiten seiner jugendlichen Rohheit einen Platz unter den ersten tragischen Genies erwarb, endlich an das Licht treten zu sehen? Welchen Freund der Kunst interessirte es nicht, nach dem Uebergang von den Räubern, Fiesko, Kabale und Liebe, zum Don Karlos, nunmehr den in einer langen Reihe von Jahren vorbereiteten und entwickelten Uebergang zu einer dritten Epoche in der Manier und dem Geiste dieses Dichters zu erblicken?

Mit Schillers Wallenstein ist denn auch wirklich unserer dramatischen Kunst ein größerer Gewinn zugewachsen, als sie sich seit geraumer Zeit zu erfreuen gehabt hatte: die Sache der Kritik ist es nun, nach ihrem Vermögen einer doppelten Gefahr vorzubauen, die nach solchen Erscheinungen einzutreten pflegt, und im gegenwärtigen Zeitpunkt unserer Literatur mehr als jemals zu befürchten ist. Ueberhaupt treffen Werke, die den Stempel des Vorzüglichen tragen, bey dem größten Theil des Publicums bey weitem nicht die Bildung an, welche zu einer allgemeinen Anerkennung ihres Werths, und zu einer Rückwirkung solcher Kunstproducte auf den Kunstsinn der Nation gehörte. Wenn sie also nicht gleich mit Kälte aufgenommen werden — was seit mehreren Jahren, wegen des Ueberflusses an leichter Nahrung für das gemeine Unterhaltungsbedürfniß, am häufigsten der Fall ist: — so tritt Kälte und Vergessenheit doch nach einiger Zeit an die Stelle einer im Verstand und Gefühl der Menge ganz unmotivirten Bewunderung. Die Minderzahl aber, welche mit Sachkenntniß urtheilt, zerfällt in zwey Partheyen: die eine macht an der Kunst das Mechanische zu ihrem Augenmerk, und empfindet das inwohnende Schöne und Große nicht, oder hat gegen dasselbe gar einen Instinkt von Haß; die andere hingegen schafft diesen oder jenen feurigen Erguß des Enthusiaßmus für Kunst, in mystische Formeln um — sie bestrebt sich, den unendlich mannigfaltigen Sinn für die unendliche Mannigfaltigkeit der Kunst, der allen feiner organisirten und höher gebildeten Menschen gemein ist, in den engen Kreis einer Secte zu bannen, und indem sie, wie sie es vorgiebt, vielleicht auch wirklich wähnen mag, aus diesem Kreise ein goldenes Zeitalter der Kunst wieder hervorzuzaubern, vermehrt sie im Gegentheil, durch eine ganz neue Art von Pedanterey, um vieles die bleyernen oder ehernen Bestandtheile des gegenwärtigen.

Uns wird in dieser Arbeit die Ueberzeugung leiten, daß eine strenge, Form und Mechanismus nicht übersehende Kritik gerade bey Werken des Genies, welche in unserem Zeitalter zu Vorbildern bestimmt sind, am besten angebracht ist, daß aber eine solche Kritik zugleich darauf bedacht seyn muß, den Sinn für das Genialische eines Kunstproducts lebendig zu erhalten. Ungeachtet der Fehler, die es begehen mag, thut das Genie sich kund; es kann sich sogar auch in Fehlern kund thun — allein der Irrthum, daß es sich durch Fehler kund thue, dieser Irrthum, in welchen mehrere Künstler von Genie verfallen sind, hat meistens auf ihre ganze Laufbahn einen nachtheiligen Einfluß gehabt: es kam die Zeit, wo sie nach Vollendung strebten und ihnen die erste jugendliche Energie des Geistes fehlte, die in frühen Ausschweifungen desselben verschwendet worden war, und da verfielen sie künstelnd auf Bizarrerien, die auf einem anderen Abwege sie wiederum von ihrem Ziele entfernten. 1801.

Von den äußeren Karakteren dieses Werks spricht uns zuerst der Titel an. Es heißt ein dramatisches Gedicht und besteht aus zwey Theilen, von denen der zweyte ein Trauerspiel genannt wird. Den Namen dramatisches Gedicht gab zuerst Lessing seinem Nathan, hauptsächlich wohl, weil dieser weder Lust- noch Trauer- noch Schauspiel heißen konnte, und weder das Zeitalter noch das Publikum denkbar waren, für welche es sich zur theatralischen Vorstellung qualifizirt hätte. Aber die Behandlung des Wallensteins ist durchgängig theatralisch und ist es sogar, wie wir in der Folge zu bemerken Gelegenheit haben werden, zuweilen bis zum Nachtheil des Gedichts; der zweyte Theil steht ganz in dem nämlichen Zusammenhang mit dem ersten, wie die letzten Acte eines jeden Drama's mit den ersten; wie konnte also das Ganze mit dem Namen eines dramatischen Gedichts, und wie der zweyte Theil besonders mit dem eines Trauerspiels bezeichnet werden? — Sollte demnach hier nicht bloß eine Verlegenheit zum Grunde liegen, in welche den Dichter die von ihm bey der Eintheilung seines Stücks ausgeübte Willkühr gebracht hatte?

Eigentlich besteht das Stück aus drey Theilen, die zusammen eine dramatische Handlung ausmachen. Es ist also nicht der Fall von Shakespeare's historischen Schauspielen, deren Abtheilungen wenig andern Grund haben, als die Abtheilungen von

1801. Geschichtswerken in Bücher oder Bände. Eben so wenig findet eine Vergleichung mit den griechischen Trilogieen statt: Agamemnons Fall, Klytemnestras Ermordung, das Gericht über ihren Sohn und Mörder, machten jedes eine für sich bestehende, geschlossene Handlung aus, wie etwa Wallensteins erster Sturz auf dem Reichstag zu Regensburg, und die Handlung des Schiller'schen Drama's, hätten machen können. Wallensteins Lager ist durchaus Exposition, zu vergleichen der Exposition in den ersten Scenen von Goethe's Egmont; die Piccolomini und Wallenstein's Tod können als Schürzung und Entwickelung des Knotens betrachtet werden: wobey es aber wiederum ein Zeichen von absoluter Willkür des Dichters ist, daß er diese beyden Theile für den Druck und für die Bühne verschieden absondern konnte, indem er den ersten Theil, oder vielmehr die zweyte Vorstellung, mit dem zweyten Aufzug des zweyten Theils vom gedruckten Wallenstein, also mit der Scene in welcher die Piccolomini zum letztenmal zusammenkommen, schloß, und hierdurch freylich dem Titel dieser Vorstellung wörtlicher entsprach, dagegen aber so viel Interesse in derselben zusammen drängte, daß es das Interesse der dritten und letzten nothwendig schwächen mußte. Dieser Uebelstand fällt bey der Abtheilung für den Druck weg; bey jener für die Bühne war aber die Scheidungslinie zwischen der Schürzung des Knotens und dessen Entwickelung, als anzunehmender Grund für die Abtheilung überhaupt, besser beobachtet, indem man nach Octavio Piccolomini's Abgang vorzüglich damit beschäftigt ist, Wallensteins Sturz, zu welchem jenes Ereigniß so viel beyträgt, vor sich gehen zu sehen. Immer bleibt, wenn man von jener Verschiedenheit absieht, die uns hier bey Beurtheilung des gedruckten Wallensteins nicht weiter angeht, Wallensteins Abfall und Sturz die einzige Handlung des ganzen Dramas, in welcher die Piccolomini nichts anders sind, als was man episodische Personen zu nennen pflegt, und wenn dieser Ausdruck hier, wo diese Personen der Handlung so vortrefflich eingewebt sind, wo ihr eigenes hohes Interesse so innig mit dem Interesse der Hauptperson verschmolzen ist, etwas Falsches und Uneigentliches hat: so sind gerade wegen dieser vorzüglichen Schönheit in der Anlage des Werks, die von dem Dichter gewählten Be-

nennungen der beiden Haupttheile desselben um so weniger angemessen. 1801.

Auch diese Widersprüche müssen wir aus einer Verlegenheit des Dichters erklären, die daraus erwuchs, daß es ihm nun einmal gefallen hatte, aus einer ähnlichen dramatischen Handlung, wie jedem gewöhnlichen Stück von fünf Akten zum Grunde liegt — ein Stück von eilf Akten zu machen. Ungeachtet es Ein Stück und Eine Handlung war, konnte es doch nicht in Einer Vorstellung aufgeführt werden: ein Theaterstück war es nichts desto weniger, und so mußte es für drey Vorstellungen abgetheilt werden, von denen die eine an einem Abend die Exposition, die zweyte und dritte an einem zweyten und dritten Abend den Fortschritt und die Entwickelung der Handlung, dem Zuschauer vor Augen brachten. Diese Neuerung nun konnte, gerade als Neuerung, einen Augenblick pikant seyn, und sie empfahl sich empfänglichen Zuschauern durch die zahlreichen und großen Schönheiten des Dichters; sie liegt aber in unausgleichbarem Streit mit der wesentlichen und nothwendigen Beschaffenheit theoretischer Vorstellungen, mit der Natur der Menschen aller Nationen und Zeitalter, die jemals als Zuschauer vor einer Bühne standen und stehen werden.

Bey der Wahl des altdeutschen komischen Reimes für den Expositionsact hat der Dichter noch am meisten Consequenz und Motiv in seine Willkürlichkeit hineingelegt. Indessen war die gemeine Natur, die er allerdings auf diese Weise am angemessensten poetisch darstellte, wohl nicht hinlänglich mit der folgenden Handlung verbunden, wo die persönliche Stimmung der verschiedenen Korps vom Wallensteinischen Heere wenig mehr, sondern fast nur die Stimmung ihres Chefs etwas gelten konnte. Demnach wäre von diesen in dem Vorspiel zu wenig vorbereitende Erwähnung geschehen, man müßte denn, was auch wirklich wohl angeht, in jenem Bilde der groben Masse des Heeres den Grund der Zuversicht finden, welche ihr Oberhaupt täuscht und in das Verderben stürzen hilft. Nur vermehrt die Manier dieses Vorspiels, insofern es immer auch als Theil eines und desselben Drama's betrachtet werden muß, die ohnedies auffallende Ungleichheit im Ton und in der Sprache des Ganzen; denn es ist in der That nicht Mannichfaltigkeit oder Abwesenheit von Manier, sondern Mangel an Haltung, wenn bald griechisch-göthischer,

1801. bald altfränkischer, mit dem Costume harmonirender, bald eigener Stil des Dichters, und zwar auch dieser bald mehr seiner früheren Epoche ähnlich, bald in seiner neuern, von Schwulst freyeren, aber trocknen und unharmonischen Art, mit einander abwechseln.

Die Willkühr des Dichters in der ungewöhnlichen Ausdehnung seines Stoffs hat sich durch mehrere Fehler in der Ökonomie des Stücks ganz natürlich selbst bestraft. So hätte er schwerlich bey einem Stück von fünf Acten in eine zur Katastrophe führenden Scene, solche Züge von des Helden historisch-poetischer Physiognomie, welche in eine Exposition gehörten, eingemischt, wie er es in der zweyten Scene des vierten Acts von Wallensteins Tod gethan hat. Überhaupt aber liegt der wesentlichste Nachtheil, den er sich dadurch, daß er seinen Stoff nicht concentrirte, zugezogen hat, in dem Auseinanderreißen der Katastrophe. Diese ist keine andere als Wallensteins Sturz, nach seinem Entschluß zum Abfall. Dieser Sturz ereignet sich aber in viel zu vielen, untereinander, und in ihrer Behandlung fast ganz gleichen Sprüngen, und es ist ein, gegen so manchen Meisterzug unangenehm abstechender Nothbehelf, den man nur einem von den recht eigentlich sogenannten Schauspielen, nachsehen könnte, wie Bothschaft auf Bothschaft herbeykommt, um immer nur dieselben Wirkungen bey denselben Personen, Verwunderung, Bestürzung, Unentschloßenheit, bey Wallensteins Anhängern, und was am allerschlimmsten ist, bey Wallenstein selbst, hervorzubringen.

Zu jenen, aus einer und derselben Quelle geflossenen Inconsequenzen muß auch der Prolog gerechnet werden, der zwar als poetische Vorrede zu einem dramatischen Gedicht nichts Unschickliches haben würde, und als solche viel Schönes hat, aber deswegen als Prolog eines Theaterstücks das in sich widersprechendste Ding ist, das man sich denken kann. Als solcher mußte er einer Person in den Mund gelegt werden und auf der Weimar'schen Bühne, wo der Verf. selbst die Anstalten getroffen hatte, sprach der Schauspieler, welcher mehrere Tage nachher die für die Zuschauer inzwischen völlig unbekannte Rolle des jüngeren Piccolomini spielen sollte, im Costume dieser Rolle gekleidet, diese schlechterdings im Namen und Geiste des Dichters verfaßte Rede! Schwer ist es freilich, dem Prolog eine andere Persönlichkeit zu geben, als im griechischen Trauer=

spiel, wo er als Hauptperson des Stücks die Mühe der Exposition über sich nimmt, oder auf gut gothisch, wie in Tiecks Genovefa, (diesem Meisterstück von Haltung im gothischen Stil,) der heilige Bonifacius; aber ärger konnte wohl der Knoten nicht zerhauen werden, als durch jenes Auskunftsmittel. 1801.

Am gedachtesten ist des Dichters Verfahren mit dem Charakter seiner Hauptperson: die Prüfung dieses Verfahrens und der Motive zu demselben, muß also, welches Resultat sie auch geben möge, vorzüglich lohnen, und selbst der Tadel muß hier ganz besonders an Achtung für die Absicht des Dichters gebunden seyn. Deutlich ist diese Absicht in den folgenden Worten des Prologs angekündigt:

Von der Partheyen Gunst und Haß verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte;
Doch euern Augen soll ihn jetzt die Kunst,
Und euern Herzen, menschlich näher bringen u. s. w.

Schiller wollte nicht, wie ohne Zweifel einem französischen Dichter eingefallen wäre, die Inconsequenzen des historischen Wallensteins wegwischen, und einen schulgerechten Tragödienhelden aus ihm machen. Er wollte und mußte aber einen Sammelpunkt für diese Inconsequenzen finden; er wollte und mußte sie an einen Faden reihen, jedes Äußerste in dem schwankenden Charakter, wie es im Prolog heißt, zur Natur zurückführen. Zu diesem Behuf gab er seinem Wallenstein einen mehr spielenden als materiellen Ehrgeiz; sein Wallenstein hat in hohem Grade die Liebe und den Trieb zur Herrschaft und Macht, aber wie Göthe's Egmont, obgleich aus einer sehr verschiedenen Gemüthsart, will er keinen bestimmten Zweck: Wallensteins negativer Wille ist sogar, seinem nervösen Charakter gemäß, bestimmter als Egmonts, bis ihn sein Schicksal, größtentheils durch das von ihm getriebene Spiel zubereitet, mit seinem ganzen Bewußtseyn zum Ernst nöthigt. Die Scheidewand ist genau bezeichnet im großen Monolog: Wallensteins Tod Akt 1. Sc. 4. Die Verhältnisse des Feldherrn mit dem Hofe sind als Motive seines Handelns, sowohl wo dieses frey, als wo es der Nothwendigkeit unterworfen ist, vortrefflich ausgehoben. Schön untergeordnet der Lage und dem Charakter des Helden ist seine Neigung zur Astrologie, mehr Puppe eines genialischen Humors

1801. als beherrschender Wahn, mehr Bizarrerie, als wesentlicher Charakterzug.

Je lebhafter wir aber so viele Vorzüge anerkennen, die so ganz jener besonnenen Behandlung verdankt werden; desto mehr fühlen wir uns aufgefodert, zu ergründen, warum dieser Charakter dennoch so weit entfernt ist, ein befriedigendes poetisches Ganzes zu bilden, warum der Zweck, ihn auf diese Weise durch die Kunst den Augen und Herzen der Zuschauer menschlich näher zu bringen, dennoch verfehlt ist. Wallenstein erscheint durch das Medium seiner Nebenpersonen, Gegner sowohl als Anhänger, stets äußerst glänzend, und dieses ist unstreitig die wahrhaft dramatische Weise, einen großen historischen Charakter herauszuheben. Wenn er aber selbst auftritt, entspricht er diesem Glanze oft zu wenig; ja in mehreren Momenten verdunkelt er ihn weit mehr, als die Absicht des Dichters, das Schicksal, welches den Mächtigen in Schatten stellt, lebendig zu schildern, es ja mit sich bringen konnte und durfte. Immer wiederholte Täuschung immer wiederkehrende Zuversicht, gänzlicher Mangel an solchen Ressourcen, die wenn auch das Schicksal sie vereitelt, doch den Geist und die Kraft des außerordentlichen Menschen bezeugen: das ist es, was man am poetischen Wallenstein um so ungerner sieht, als man es im historischen nicht findet, oder wenigstens dramatischer motivirt findet. In der Scene mit dem schwedischen Obersten erblickt man ihn als einen Neuling in politischen Verhandlungen, und wie einen solchen demüthigt und züchtigt ihn ein einziges Wort aus Wrangels Mund. Keinen besseren Eindruck machen die Künste, die er in dem Auftritt mit den Pappenheimer Deputirten anwendet, und in dem Erfolg seines nachmaligen Entschlusses, sich den stürmenden Kriegern selbst zu zeigen, kommt die Würde, welche der Dichter ihm zu erhalten verbunden war, an allerschlimmsten weg. Das, sagt er, (Wallensteins Tod Act 3. Sc. 20.)

Das konnten sie sich freventlich erkühnen,
Weil sie mein Antlitz nicht sahn — sie sollen
Mein Antlitz sehen, meine Stimme hören —
Sind es nicht meine Truppen? Bin ich nicht
Ihr Feldherr und gefürchteter Gebieter?
Laß sehn, ob sie das Antlitz nicht mehr kennen,

Das ihre Sonne war in dunkler Schlacht. 1801.
Es braucht der Waffen nicht. Ich zeige mich
Vom Altan dem Rebellenheer, und schnell
Bezähmt, gebt Acht, kehrt der empörte Sinn
In's alte Bette des Gehorsams wieder.

Aber es währt nicht lange, so erzählt Terzky (Sc. 22) den kläglichen Ausgang, den jenes kühne Vertrauen hatte:

Man ließ ihn nicht einmal zum Worte kommen,
Als er zu reden anfieng, fielen sie
Mit kriegerischem Spiel betäubend ein.

Eines neueren, sehr bekannten Falls nicht zu gedenken, redete auch Montezuma seine Unterthanen vergebens an, und ohne, daß sie ihn zum Worte kommen ließen, als sie seine Residenz belagerten, in welcher die Spanier ihn gefangen hielten; aber ein mexikanischer Pfeil schoß den unglücklichen Fürsten nieder, und ein solches Ende muß eine solche Situation haben, wenn sie nicht einem Helden etwas geben soll, das in keines tragischen Dichters Absicht liegen kann — Lächerlichkeit.

Der Streich, welchen Wallenstein Buttlern gespielt hat, wäre allerdings auch unter die Züge zu rechnen, die diesen poetischen Charakter herabwürdigen; doch spricht man ihm ungern das Urtheil, weil er den schönen und ächt tragischen Contrast zwischen Wallensteins fantastischem Vertrauen auf Octavio Piccolomini, und seiner, vom Gewissen eingegebenen, widrigen Ahndung gegen Buttlern gründet, weil er die Quelle der großen, leisen Situation ist, wo Wallenstein in diesem von ihm beleidigten Menschen sein Verderben umfaßt. Allein die obigen Bemerkungen berechtigen uns schon hinlänglich zu dem Zweifel, ob nicht endlich die Idee, welche die Geschichte selbst zur Auflösung der Widersprüche in Wallensteins Betragen angiebt, auch dem Dichter bessere Dienste gethan hätte, als der von ihm eingeschlagene Weg. Die Geschichte setzt es ziemlich außer Zweifel, daß die böhmische Krone wirklich Wallensteins Augenmerk war, und daß er von lange her seinen Abfall, um sie an sich zu reißen, vorbereitet hatte; zugleich aber gewährt sie Data zu der Vermuthung, daß sein Hang, die Sterne zu befragen, von dem Wiener Hofe gehandhabt worden sey, und daß ihm dieser in der Person seines Astrologen Seni

1801. eine seiner Kreaturen an die Seite gestellt habe, um ihn wirklich zu verleiten, wie Illo im Schauspiel sagt: daß er auf die Sternenstunde wartete, bis ihm die irdische entflöhe. Die glückliche Behandlung dieser Neigung zur Astrologie, welche in der Art, wie Wallenstein Octavio's Abfall aufnimmt, eine der ersten Schönheiten des Stücks hervorbringt, hätte auch dann, wenn der Vf. sich an jene Idee gehalten hätte, die nämliche bleiben können; unstreitig aber giebt der historische Wallenstein, aus jenem Gesichtspunkt betrachtet, ein weniger schwankendes Charakterbild als der poetische, und in ihm ist die Würde des Helden eines tragischen Schicksals besser gerettet.

Wollte der Dichter auch seinem Wallenstein kein bestimmtes Complott zur Last legen: so war doch die alberne Idee, ihn kindlich rein zu schildern, fern von ihm, und er gab ihm daher Velleitäten von Ehrgeiz, und zu diesen den Wahn, daß er stets könne, wie er wolle (Wallenst. Tod, A. I. Sc. 4). Sehr schön also, in diesem Sinne seines Charakters, sagt er in der letzten Scene des nämlichen Akts, nachdem jener Wahn ihn verlassen hat, zu seiner Schwester:

Frohlocke nicht!
Denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte,
Voreilig Jauchzen greift in ihre Rechte,
Den Saamen legen wir in ihre Hände:
Ob Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende.

Aber um so mehr scheint es fast kindisch an ihm, daß er sich im dritten Akt, Sc. 4, von Träumen künftiger Größe gegen seinen Willen überraschen läßt, und in eiteln Großsprechereyen wie:

— meinen Eidam
Will ich mir auf Europens Thronen suchen —

gegen seine Gemahlin verräth, was er ihr verbergen möchte.

Indem der Vf. Wallensteins Ehrgeiz, und die Ansprüche, zu welchen ein solcher Mensch sich erheben konnte, mehr in seine Vertrauten und Anhänger als in ihn selbst legte, gerieth er, um den Grund jener Ansprüche zu bauen, durch Reminiscenzen oder angewöhnte Begriffe und Gefühle aus unsern neuesten

Zeiten, in eine falsche Ideenverbindung. Unter andern ist dies 1801.
der Fall in den Reden der Gräfin Terzky, in der wichtigen siebenten Scene des ersten Akts von Wallensteins Tod. Allein damals waren die Zeiten noch nicht fern, wo glückliche Condottieri in Italien Fürstenthümer erworben hatten; die militärische Verfassung während des dreyßigjährigen Kriegs erweckte bey Großen, die sich dem Kriegshandwerk widmeten, noch leicht die Hoffnung, daß ihnen gleiches Glück zu Theil werden könnte: Mannsfeld, Christian von Braunschweig, Bernhard von Weimar, hatten jene Urbilder im Auge, so gut wie Wallenstein, und der Geist jener Zeit war das Streben der souveränen Macht gegen solche Entwürfe bey Dienern sowohl, als bey Gegnern; der Uebergang aus Verhältnissen, in welchem dem Ehrgeiz solche Ziele noch vorschwebten, zu den neueren, wo auch das Höchste des Ehrgeizes nur Gnade der souverainen Macht war. Schiller hat sich mit der Geschichte mehrere erlaubte Freyheiten herausgenommen, die sogar als lehrreiche Muster für Dichter, welche historische Gegenstände dramatisch bearbeiten, gelten können, — z. B. indem er den von Wallenstein gespielten Streich, durch welchen dieser nach der Geschichte Illo'n an sich fesselte, auf Buttlern übertrug, um des Letzteren Theilnahme an Wallensteins Verderben zu motiviren. Allein in jenem Falle hat er sich falsche Ansicht seines Stoffs, oder doch Vernachläßigung der wahren Ansicht desselben, zur Schuld kommen lassen. Auch hätte der Dichter nicht übersehen dürfen, daß Wallenstein sich um so mehr berechtigt glauben mochte, wider des Kaysers Willen und selbst auf des Kaysers Kosten eine Souverainität an sich zu reißen, als ihn der Kayser ehemals mit dem Besitz einer solchen, den er ihm nicht ertheilen konnte, und schwerlich auch nur ertheilen wollte, gekrönt hatte.

Die Behandlung des Hauptcharakters gegen den Schluß, da wo Verderben schon unabwendbar den Unglücklichen umringt, ist sehr schön. Dem Vf. mögen Macbeths letzte Augenblicke vor dem Sinn geschwebt haben, aber Nahrung dem eigenen Genie war hier Shakespear unserm Dichter. Ueberdruß am Leben, Entwicklung der ehemaligen Triebe des Ehrgeizes in dem Moment, wo die Summe deßen, was sie eintrugen, zusammengezogen wird; das sind die gemeinschaftlichen Züge beider Helden. So geschieht es, daß Wallenstein in einem späteren Zeitpunkt seiner Laufbahn

1801. fast wörtlich spricht, wie es Macbeth, der größere Verbrecher, früher that (Wallenst. Tod, A. 5, Sc. 3):

> Er ist der Glückliche. Er hat vollendet,
> Für ihn ist keine Zukunft mehr, ihm spinnt
> Das Schicksal keine Tücke mehr — sein Leben
> Liegt faltenlos und leuchtend ausgebreitet:
> Kein dunkler Flecken blieb darin zurück,
> Und unglückbringend pocht ihm keine Stunde.
> Weg ist er über Wunsch und Furcht, gehört
> Nicht mehr den trüglich wankenden Planeten —
> O, ihm ist wohl! Wer aber weiß, was uns
> Die nächste Stunde schwarz verschleyert bringt?

Wallenstein sagt dieß in der Fortdauer seiner düsteren Zerstreuung, die ihn seinen verschwundenen Glücksstern und seinen gefallenen Freund so schön verwechseln machte. Macbeth hat einen neuen Mord beschlossen, und sich verschworen: „eher soll sich der Weltbau auseinanderfügen, als daß ich mein Brod mit Zittern essen, und von den schrecklichen Träumen, die mich allnächtlich erschüttern, geplagt bleiben möchte.“ — „Besser, fällt er ein, wäre es, bey den Todten zu seyn, die ich in die Ruhe schickte, um ihren Platz zu füllen, als auch diese Seelenfoltern auszuhalten in rastloser Spannung. Dunkan liegt in seinem Grabe: nach des Lebens wechselvollem Fieber schläft er wohl — Verrath hat sein Ärgstes an ihm gethan; nicht Eisen, nicht Gift, weder häusliche Tücke, noch fremde Feindschaft können ihn mehr berühren.“

Dieselbe Ähnlichkeit und dieselbe Verschiedenheit ist durchgängig gehalten. Unverrückten, geraden Schrittes war Macbeth dem betrüglichen Hexenwerk von Verbrechen zu Verbrechen gefolgt: wie der höllische Doppelsinn nach und nach ans Licht tritt, bleibt ihm von seinen edlen Anlagen noch das Colossalische im Fallen. Er sieht sein Verderben, aber eben da wird der furchtsam argwöhnische, blutige Tyrann wieder zum Mann. Wallenstein hatte in richtige politische Berechnungen, in Verhältnisse, die er nicht selbst schuf, die fantastische Zuversicht auf die Gunst der Sterne eingemischt. Nun reißt es ihn auf einmal verwirrend fort — zwar ist ihm der Abgrund verborgen, an dessen Rand er steht;

aber er fühlt sich seines Thuns nicht mehr mächtig, und in diesem Gefühl zerfließt vor seinem eigenen Blick das Meteor seiner Größe: es liegt darin, statt Macbeths finsterer Verzweiflung, für ihn nur schwermüthige Ahndung, in welcher doch noch Spuren seines heitern Selbstvertrauens hervorglänzen. Wie schön ist der Uebergang von jener zu dieser in seiner Rede gegen Gordon! (Wallenst. Tod, A. 5. Sc. 4): 1801.

So bist Du schon im Hafen, alter Mann?
Ich nicht. — Es treibt der ungeschwächte Muth
Noch frisch und herrlich auf der Lebenswoge u. s. w.

Noch bemerken wir einen Zug in der Behandlung dieses Charakters, der unstreitig psychologischen Werth hat, der mehr noch durch den Gedanken, als durch den Ausdruck, ganz der Komödie angehört; es sind die Worte (Wallenst. Tod, A. 2. Sc. 3), nachdem Wallenstein den Grund seines Vertrauens auf Octavio Piccolomini gegen Illo und Terzky offenbart hat,

Seyd ihr nicht wie die Weiber, die beständig
Zurück nur kommen auf ihr erstes Wort,
Wenn man Vernunft gesprochen stundenlang.

Von den übrigen Personen haben wir, um dem Zweck dieses Aufsatzes zu entsprechen, nur wenig hinzuzufügen. Überhaupt finden wir in diesem ganzen Drama, und zwar besonders durch die Anlage der Charaktere,

das große gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt,

wirklich wieder, über dessen Entfernung von unseren Bühnen der Verf. anderswo ein so kräftiges Lied gesungen hat*): der Geist der wahren Tragödie, und mit diesem die höchste Moralität, lebt in allen diesen Personen, die nicht gut oder böse handeln, nicht Lohn oder Strafe empfangen, über welche aber in ihren gegebnen Charakteren nothwendige Verhältnisse ergehen.

So wie einst Moliere'n, als seine Kunst in Frankreich noch in der Wiege lag, zugerufen wurde: Courage, Moliére,

1801. voilà la vrai comédie: so gebührte auch ein ähnlicher Zuruf, zwar hoffentlich nicht am Grabe der tragischen Kunst, aber doch im Augenblick eines vorübergehenden Verfalls derselben, dem Verf. des Wallenstein.

Eine ganze Schule der verschiedenen moralischen Motive, nach denen verschiedene Charaktere handeln, ist in den Contrasten zwischen Octavio und Max Piccolomini, zwischen Buttler und Gordon erschöpft. Ja an der Vollkommenheit selbst dieser Contraste könnte man es tadeln, daß sie mehr von Schule als von lebendiger Poesie zeugt, daß die Absicht und die Darstellung nicht genug in einander verschmolzen sind, daß jene nicht genug zufällige Folge von dieser scheint. Dieß hieße aber eine bestimmte Manier nach den Gesetzen einer andern beurtheilen, oder an den scharf ausgedrückten Compositionen und Figuren eines Malers, dessen Eigenthümlichkeit dieser scharfe Ausdruck wäre, Raphaelischen Charakter vermissen — und was würde eine solche Kritik wohl einwenden dürfen, wenn andre durch das Anschauen der stark hervorstechenden Züge, und der höchst vernehmlich ausgesprochenen Gedanken in den Compositionen jenes Malers verwöhnt, gerade diesem Charakter keinen Geschmack mehr abzugewinnen vermöchten?

Octavio und Max gewinnen außerordentlich durch die Mischung von Herzlichkeit in ihrem gegenseitigen Verhältniß als Vater und Sohn, und besonders nüancirt dieser Zug Octavio's Charakter äußerst schön. So geschieht es, daß wir, jeden Augenblick bereit, mit des Sohnes stets eben so richtigem als warmen Gefühle zu sympathisiren, dennoch dem Vater nie übel wollen, und in seine sophistischen Gründe zu der zweydeutigen Rolle, die er gegen Wallenstein spielt, eingehen mögen. So geschieht es, daß der unsterbliche Zug am Schlusse:

Dem Fürsten Piccolomini!

indem er alle die Wirkung thut, welche die gemeine tragische Lohnaustheilung immer verfehlt, uns zugleich in des unglücklichen Octavio's Seele verwundet. Das, das ist der Genius der ächten Tragödie, der auch mit derselben Kraft in Buttler's und Gordon's Antagonismus sichtbar ist. Indem wir Buttler'n das Recht nicht streitig machen, ebensowohl den „schwachsinn'gen Alten" Gordon wegzudrängen, um zu vollenden, was

er begonnen hat, als auch Octavio's Abscheu mit stolzen 1801.
Recriminationen, verehren und lieben wir dennoch in Gordon den menschlichen, einfach rechtlichen Mann — gewissermaßen einen militärischen Klosterbruder.

In einem weniger auffallenden, und darum nicht weniger schönen Contrast, der, wenn man von der Verschiedenheit der Verhältnisse und Personen abstrahirt, ein vollkommnes Seitenstück zu dem Contrast zwischen Gordon und Buttler ist, stehen die Gemalin und die Schwester Wallenstein's gegen einander und ein noch schöneres Drittes macht Wallensteins Tochter, die auch ihrer Mutter Tochter ist, und an welcher die Idee, das Große des Vaters in der weiblichen Natur zu veredeln, und gleichsam zu versittlichen, so erhaben reizend hervorleuchtet.

Wie jeder dieser Charaktere, in sich selbst vom höchsten Interesse, mit den andern in Beziehung steht; wie sie alle, sowohl zusammen, als einzeln, oder in den Contrasten und Verhältnissen, durch welche sie gepaart sind, sich stets auf die Haupthandlung und den Gang derselben beziehen: das sind eben so ehrwürdige, als für das Studium der dramatischen Kunst lehrreiche Zeugnisse von einem lange durchdachten und gereiften Kunstwerke.

Eine unerklärliche Vernachlässigung ist es (Wallenst. Tod A. 2. Sc. 1.), daß Octavio Piccolomini in einem gleichgültigen Gespräch mit Wallenstein begriffen, den Act eröffnet: die wirkliche Darstellung des Verhältnisses zwischen diesen beyden Personen, konnte allenfalls im Plane des Dichters keinen Platz finden, gewiß aber durften sie alsdann auch nicht zu einer so unbedeutenden Statisten-Erscheinung zusammengestellt werden.

Octavios Verhältniß gegen seinen Sohn Max erweckt einmal sehr natürlich bei dem Dichter eine Reminiscenz aus einer ähnlichen Situation in Göthe's Iphigenie. Octavio sagt zu Max (die Piccolomini, A. 5, Sc. 1), der sein Betragen gegen Wallenstein nicht gutheißen kann:

Mein bester Sohn! Es ist nicht immer möglich,
Im Leben sich so kinderrein zu halten,
Wie's uns die Stimme lehrt im Innersten.
In steter Nothwehr gegen arge List

1801. Bleibt auch das redliche Gemüth nicht wahr. —
— — — — — — — —
— — — — — — — —
Ich klügle nicht, ich thue meine Pflicht:
Der Kayser schreibt mir mein Betragen vor.
Wohl wär' es besser, überall dem Herzen
Zu folgen, doch darüber würde man
Sich manchen guten Zweck versagen müssen.
Hier gilt's mein Sohn, dem Kayser wohl zu dienen,
Das Herz mag dazu sprechen, was es will.

So redet Pylades Iphigenien zu (Akt 4, Sc. 4), als sich ihr Gefühl gegen den Betrug sträubt, der dem König Thoas gespielt werden soll:

So hast du dich im Tempel wohl bewahrt!
Das Leben lehrt uns, weniger mit uns
Und andern strenge seyn: du lernst es auch.
So wunderbar ist dies Geschlecht gebildet,
So vielfach ist's verschlungen und verknüpft,
Daß keiner in sich selbst noch mit den andern,
Sich rein und unverworren halten kann.
Auch sind wir nicht bestellt, uns selbst zu richten:
Zu wandeln und auf seinen Weg zu sehen,
Ist eines Menschen erste, nächste Pflicht.

Die Stellen Th. 1, Sc. 101—107., wenn sie auch zuletzt etwas überladen sind, werden wol jedem Leser des Wallensteins unvergeßlich bleiben; um so mehr wäre aber zu wünschen, daß der Dichter die Gemüthsbewegung seines Lieblings, Max Piccolomini, nicht zunächst mit

Dem ersten Veilchen, das der März uns bringt,
Dem duftigen Pfand der neuverjüngten Erde,

so schäfermäßig angekündigt hätte.

Ausnehmend schön vertritt Thekla zum Schluß des dritten Akts der Piccolomini das Amt des griechischen Chors. Aber in Wallensteins Tod, A. 4, Sc. 12, ist derselbe Ton in ihrem Munde dem Dichter weniger gelungen.

Was übrigens diesen vortrefflichen Charakter im Ganzen 1801.
betrifft: so scheint ihn der Dichter durch einige Pinselstriche im dritten Akt der Piccolomini etwas Lessingisch auf die Spitze gestellt, und die Striche nicht mit völlig sicherer Hand angebracht zu haben, sie sollten ohne Zweifel mädchenhafte Freyheit und Gewalt des Geistes ausmalen, haben sich aber mit dem zarten Glanz dieses Gemäldes schöner weiblicher Originalität nicht genug verschmelzen wollen.

Wir glauben kaum hinzusetzen zu müssen, daß unter dieser Bemerkung Thekla's kühne Klugheit in der Wahrnehmung der geheimen Absichten ihrer Tante, und der Offenbarung derselben an ihren Geliebten, nicht mit begriffen ist. Es wäre ein mehr als böotischer Sinn, der das:

Trau ihnen nicht. Sie meynen's falsch, u. s. w.

nicht unter die ersten Schönheiten des Stücks rechnete.

Buttler's Scene mit Deveroux und Macdonald im letzten Akt, wird wohl wenige Leser treffen, die sie nicht sehr abgekürzt wünschten: auch sie gehörte in ein sehr gewöhnliches Theaterstück und nicht in ein Drama von diesem hohen Stil.

Mit dem Vers ist der Vf. an vielen Stellen mit so geflissentlicher Härte und Geringschätzung der Regeln umgesprungen, daß einzelne Kritiken über diesen Punkt sehr unnöthig seyn würden. Die Ursachen, die man bey ihm voraussetzen kann, reichen schwerlich hin, die öftere Disharmonie in der Sprache dieses Stücks zu entschuldigen, und vielleicht rächten sich die Musen, indem sie ihm überhaupt diesmal die Gabe des Wohllauts, auch wo er sie nicht verschmähte, karger verliehen als sonst.

* Shakespears Schatten: s. Schillers Gedichte, erster Theil, S. 275.

Allgemeine Literatur-Zeitung, Jena und Leipzig, 1801, 30. und 31. Januar.

Kritische Bemerkungen über Schillers Wallenstein.

Vielleicht hat man, so lange die Bühne steht, der öffentlichen Erscheinung eines dramatischen Kunstwerkes noch nie mit einer

1801. größern Erwartung und Ungeduld entgegen gesehn, als es bei dem Schillerschen Wallenstein der Fall ist; ein Drama, von dessen großen und neuen Eigenschaften der Dichter selbst nichts geringeres, als eine neue, glänzende Epoche für die Kunst erwartet.

Der sogenannten Konversationsstücke, womit man uns bisher auf allen Theatern wie mit dem täglichen, gemeinen Hausbrod traktirte, und bis zum Ekel überfüllte, längstens satt, regt sich gleich stark in Kennern und Liebhabern jenes Suspirium der platonischen Seelen nach einem höhern, geistigern Genusse. Wir sehnen uns, die Muse, die wir in alle Gemeinheiten des Lebens gekleidet, aus unsern Häusern hervortreten sehen, von dem traurigen Zustande dieser ihrer poetischen Erniedrigung befreit, endlich wieder als Göttin in ihrem höhern Glanze, aus den Wolken kommend zu erblicken, und nicht länger mehr mit ihr, wie bisher, auf gleichem Fuße zu konversiren.

Und wer könnte wohl diesen allgemeinen Wunsch, diese edlere Sehnsucht nach dem Idealischen, nach dem Reinmenschlichen, vollkommner befriedigen, als Schiller? Die dramatischen Talente dieses Dichters sind bekant, und weder das neugierige, erwartungsvolle Publikum, noch die ruhmredigen Ankündiger jener neuen dramatischen Gabe aus Schillers Händen, scheinen sich in ihren Hoffnungen und Verheißungen täuschen zu können. Der wahre Genius fleugt immer höher hinan auf der Leiter der Vollkommenheit. Er kennt den Stillstand nicht. Seine ersten Werke sind oft nichts weiter, als glänzende Versprechungen für die Zukunft, welche seine volle Reife und Kraft entfaltet. Und so schloß man denn auch bei unserm Dichter. Seine frühern dramatischen Produkte haben den Beifall und die Bewunderung der Zeit an sich gerissen. Dieses Lob, diese Bewunderung galten indeß mehr den großen Anlagen, die sich in jenen Geisteswerken offenbarten, als der Vollkommenheit der Kunstwerke selbst, die ein zu hohes Maaß für einen Anfänger und Kunstjünger ist, woran ihn besonnen keiner stellt und keiner stellen sollte, selbst den außerordentlichsten Geist nicht; da Kunstvollkommenheit keinesweges von der Natur gegeben, sondern lediglich durch Fleiß und Kultur erworben werden kann. Schillers poetischer Genius erschien an dem Horizonte der deutschen Kunst mit einem großen und schönen Morgenroth, von dem sich seine Freunde einen nahen, glänzenden Tag für die Muse versprachen.

Die Räuber und Don Carlos glichen jener hohen Idealität, wodurch sich das Genie ankündiget; aber es fehlt diesen Dramen desto mehr an jenen nicht weniger wichtigen Eigenschaften, wodurch sie sich als Werke des Verstandes darstellen. In beiden Produkten herrscht und waltet ein hoher gewaltiger Geist der Darstellung, und, kommt nur erst noch das rechte Maaß Harmonie und Wahrheit, zu jenen Vorzügen hinzu, so, dachte man, wird der Dichter sich einst zu einer seltenen Stufe der Vollkommenheit erheben. 1801.

Die Uebermacht der Phantasie charakterisirt die Jugend des Geistes; und in diesem Sinne gereicht es einem Künstler des Schönen nicht zum Ruhme, wenn man von ihm sagt, sein Geist bleibe ewig jung. Endlich muß die Zeit der Nüchternheit, die Epoche des maaßgebenden Verstandes eintreten, wo die phantastischen, schwankenden Gebilde des jugendlich-schwärmenden Geistes unter den Händen der Kritik Wahrheit, festen Charakter und Haltung empfangen. Der dramatische Kopf bedarf dieser herrschenden Gewalt über seine Phantasie ohne Zweifel am meisten. Eine feurige Einbildungskraft fordert einen desto kältern, kritisirenden Verstand als Gesellen neben sich. Beide Gewalten im Bunde geben erst jenes schöne Gleichgewicht der Kraft, die uns bezaubert. Ohne dies sinkt das Genie entweder in die gemeine Wirklichkeit herab, oder es verliert sich in eine leere Idealität, welche eben so sehr gegen das wahre Ideal der Kunst streitet, das nur auf jener gleichen Linie der Vermögen ruht. Große Anlagen offenbaren sich in einzelnen vortrefflichen Zügen; die Vortrefflichkeit des Ganzen ist die reife Frucht, die das aufblühende Genie für die Zukunft verspricht. Harmonie zwischen Verstand und Einbildungskraft — hier liegt das Geheimniß, das letzte Ziel der Künstlerreife.

Die Phantasie erscheint gewöhnlich desto stärker, je schwächer das kritische Gegengewicht, die einschränkende Kraft des Verstandes sich zeigt. Ein schönes Kunstwerk dieser Art äußert daher seine ganze Gewalt wieder nur auf die Einbildungskraft, läßt aber im Verstande und Herzen nur matte Spuren zurück. Die Schöpfungen des dramatischen Geistes aus dieser Epoche ziehen in großen, kolossalen Gestalten, die weit über diese Wirklichkeit hinausstarren, und alle Proportion des Verstandes kühn überschreiten, vor unserm erstaunten Auge vorüber, ohne Wahrheit und innern Charakter.

1801. Es sind täuschende Zauberfiguren, die ein Schwarzkünstler vor uns erscheinen läßt, die im Vorübergehen unser Gemüth bewegen und erschüttern, unserm Herzen, unserer Liebe aber sich nicht nähern, und an die uns kein inneres sympathetisches Interesse hinzieht. Später erst bringt der überlegende Verstand Charakter und Interesse, Einheit, Maaß und Licht in die Verworrenheit dieser phantastischen Wunderbilder, und schafft eine Welt aus ihnen, die an die unsrige gebaut ist, und in die wir dem Dichter ohne Sprünge nachfolgen können.

Oft wird dem bildenden Geiste jene vollendende Harmonie gar nicht zu Theil. Er bleibt in der Jugendepoche der Phantasie schwärmend zurück, und kann, gebannt in ihren Zauberkreis, nicht in das reifende Gefilde des Verstandes herüber. Indessen, da er das Bedürfniß fühlt, so ruft er einen künstlichen Repräsentanten desselben zu Hülfe, der aber die Stelle, die er vertreten soll, gewöhnlich nicht zum Besten ausfüllt.

Dieser künstliche Verstand, da er dem Geiste nicht eingeboren, sondern fremd ist, tritt auch eben deswegen nie in jene vollkommne Harmonie mit dem dichtenden Vermögen. Er bildet nur erkünstelte Wesen, die von aller Wahrheit der Natur entfernt sind. Das Genie, als Verstand und Phantasie im innigen Bunde gedacht, ist nämlich selbst die schaffende Kunstnatur, die jener künstliche Nothhelfer mit aller Anstrengung nie erreichen kann, und deren lebendiges Bild er nur in ungewissen, schwankenden Zügen nachäfft. Er ist der Affe des wahren Genies. Dieses charakterisirt sich durch Einfalt und Wahrheit; sein Werk erscheint als ein lebendiges Ganze, worin nichts zu unterscheiden ist, so wenig, als in ihm selbst. Seine wirkenden innern Vermögen sind durch das Band inniger Harmonie zu einer lebendigen Schöpfungskraft verknüpft. Seine Gebilde erheben sich zwar über die gemeine Wirklichkeit des Lebens, aber sie sind auf der andern Seite mit aller Wahrheit und Individualität dieses Lebens gezeichnet. Das Ganze ist in sich selbst zu einem vollkommnen, interessanten Gemälde vollendet. Jeder Charakter hat inneres Interesse, und bleibt sich durchaus treu bis ans Ende. Keiner wird durch Umstände gemacht. Alles, was geschieht, fließt nothwendig und eben deswegen ungezwungen und natürlich dahin. Nichts erscheint mit Willkühr. Wie in einem organischen Wesen, ist ein Theil nur um des andern willen da. Alles steht in der

schönsten Wechselwirkung. Kein Glied kann abgeschnitten werden, ohne das Ganze aufzulösen. 1801.

Je weniger sich der Dichter an das Nothwendige, die Einheit und Harmonie bindet, desto mehr wird er in dem freien Felde der Darstellung leisten; desto glänzender, voller, üppiger, überschwenglicher wird die letztere erscheinen. Man wird ihm vorwerfen können, was einem Mahler gesagt wurde, der seinen Figuren prächtige Kleider gab: „weil du sie nicht schön mahlen kannst, mahlest du sie reich." Der Ausdruck, die Sprache werden die Hauptsache, — Charakter und Handlung — Nebensachen seyn. Man wird überall nur die Beschreibung statt der Sache finden. Wir sind in einem Zauberkreise von Bildern und Schmuck gefangen; aber es spricht da nichts zu unserm Herzen. Wir können uns nicht anhalten an den Geschöpfen dieses Geistes. In jeder Gestalt, die sich uns zauberisch reizend aus der Ferne zeigt, umarmen wir in der Nähe eine Wolke. Die ganze Täuschung zerrinnt am Ende über uns, wie ein schöner Traum, der kaum eine flüchtige vorübergehende Spur in unserm Gemüthe hervorbringt. Keine von allen den schönen, noch so herrlichen Gesinnungen, die wir hier vernehmen, begleitet unser Herz veredelnd in die Gesellschaft zurück. Keine von jenen Empfindungen empfiehlt sich unserm Herzen durch ein anderes Herz, auf dessen natürlichem guten Boden sie aufgewachsen wären. Wir sehen sie blos für rednerischen Schmuck, für schöne Phantasien und Erdichtungen an, die unsern Sinn ergötzen, die aber nicht den Weg in unser Innerstes finden.

Die höchste Vollkommenheit eines dramatischen Kunstwerks liegt in der innigen Vereinigung der Intrike mit dem Charakter. Das Ganze muß als eine nothwendige Verbindung der Handlungen und des Charakters erscheinen. Nichts darf hier umsonst da seyn — keine Stelle, die hinweggedacht werden könnte — nichts Zufälliges.

Dies fordert die Regel der Kunst. Die Natur giebt im Aesthetischen nichts Zusammenhängendes; die Kunst muß ihr erst die Form ertheilen, der Schöpfung einen Zweck bildend unterlegen. Der Dichter, der sich in seinem Genie ohne Regel überläßt, schafft ein bloßes Naturprodukt, an welchem man den Charakter der Vernunft — Einheit und Vollkommenheit, vermißt.

In wiefern das eben gesagte auf das neue Schillersche Geisteswerk passe, wird sich bei einer näheren Untersuchung desselben

1801. ergeben. — Ich setze hier bei meinen Lesern die Bekanntschaft mit der Geschichte Wallensteins voraus, und schränke meine Reflexionen bloß auf den ästhetischen und dramatischen Werth jenes Kunstwerkes ein.

Der Schiller'sche Wallenstein zerfällt in drei Abtheilungen: in das Lager Wallensteins, in die Piccolomini, und in den Tod Wallensteins. — Wallensteins Lager, das den Anfang macht, und worin uns der Dichter vorläufig mit den Personen des Stückes, besonders aber mit seinem Helden, der uns hier in seinem Heere unsichtbar gegenwärtig werden soll, bekannt machen will, entsprach der Erwartung keineswegs. Das Ganze wird durch nichts geründet und festgehalten. Wie der Wind die Schneeflocken auf den Feldern, so treibt ein wilder Geist alles wirbelnd durcheinander. Kein Charakter hebt sich heraus, an keiner Scene wird das Interesse für die folgende fortgeleitet.

Die Offiziere Wallensteins, so wie hernach auch er selbst, zeigen sich mehr als geübte Schulredner, und wetteifern in philosophischen Sentenzen und glänzenden Bonmots, worüber indeß die Zuschauer eben so, wie die handelnden Personen, die wahre Angelegenheit gänzlich vergessen.

Die Kritik weiß nicht recht, was sie aus Wallensteins Lager machen soll; der Dichter müßte dann in einer willkührlichen, unzusammenhängenden Reihe von Scenen den Enthusiasmus und die starke Anhänglichkeit der Regimenter an ihren Feldherrn zeigen wollen, jetzt, wo eine fürchtende Politik sie von ihm trennen will. Dieses letztere ist eigentlich der wahre und ganze Inhalt dieses Vorspiels, und jede Scene sagt dasselbe nur auf eine andere Art, indem sie die Vorzüge Wallensteins in den Augen der Regimenter von einer anderen Seite zeigt. Eine einzige Handlung ist hier zu einem ganzen Stück ausgedehnt worden. Die Regimenter entschließen sich gegen den kaiserlichen Befehl bei dem Feldherrn zu bleiben. Von dieser Ergebenheit nun giebt uns das Lager weitläufig und anschaulich die Gründe an.

Schiller scheint es wohl gefühlt zu haben, daß es ihm in den Piccolomini's und in Wallensteins Tod nicht ganz gelang, die wahre Größe seines Helden darzustellen. Deswegen schickt er uns hier ein Vorspiel, das Lager, voraus, das den Zuschauer von jener Größe überzeugen soll. Dieses Vorspiel

scheint also in Schillers Geiste ein Nachspiel gewesen zu seyn; 1801.
und dieses nöthige, aber nicht glückliche Supplement des ganzen Charakters Wallensteins stellt er jetzt an die Spitze, und läßt uns darin so viele Versicherungen von Andern darüber hören, bis wir es endlich, aber freilich nicht zum Vortheil der beiden übrigen Stücke, zu glauben anfangen. Denn dort streitet jede Scene mit dieser Ueberzeugung, und zwingt uns, sie wieder fahren zu lassen.

Wallenstein zieht seine Macht in Böhmen zusammen, um sich hier sicher zu stellen, und von hier aus nach allen Grenzpunkten des Reiches wirken zu können. Der Kaiser, aus Furcht vor Wallensteins Ehrgeiz, sucht die Macht des Generals zu schwächen. Zu dem Ende befiehlt er, daß ein Theil der Armee nach Italien ziehe. Allein die Regimenter wiedersetzen sich dem kaiserlichen Befehl, und sind entschlossen, ihrem Feldherrn treu zu bleiben. Sie erhalten ihre Löhnung von ihm, er hat ihnen eben eine doppelte gereicht, der Kaiser hingegen vernachläßigt sie ganz und gar. Sie wollen dem Generale in einer Bittschrift ihren Entschluß bekannt machen.

Folgendes macht den dramatischen Inhalt des Vorspiels aus:

Die Scene eröffnet sich mit einer kriegerischen Musik, worauf das aus dem Schillerschen Musenalmanache bekannte Reiterlied in dem Lager gesungen wird. Gegen das Ende des Liedes tritt von der Seite ein Bauer mit falschen Würfeln herein, den sein Sohn, der ihm folgt, zurückzuhalten strebt. Aber jener erklärt ihm, daß so ein Spielbetrug im Lager schon erlaubt sey: was der Soldat dem Bauer nehme in Scheffeln, das nehme ihm dieser in Löffeln. Die herzukommenden Soldaten wollen den Bauer fortjagen, lassen ihn aber endlich doch ins Lager passiren. Hierauf erscheinen ein Wachtmeister und Trompeter vom Terzkischen Regimente, die sich über die neuesten Begebenheiten nach ihrer Art unterhalten, wobei sie Gelegenheit finden, ihre große Anhänglichkeit an ihren Feldherrn vielfältig an den Tag zu legen. Dieser Enthusiasmus bricht bei einem darauf folgenden Wettstreite zwischen ihnen und einigen dazu kommenden Jägern, worin ein Theil sich vor dem andern die Ehre anmaßt, dem Generale näher anzugehören, in helle Flammen aus. Um uns ihr blindes Vertrauen zu Wallenstein noch einleuchtender zu machen; entdecken sie uns jetzt ihren Aberglauben an den Feldherrn, der nach ihrer

1801. Meinung mit dem Teufel im Bunde steht, durch eine höllische Salbe gegen Stich und Schuß fest ist, und dem ein, bei ihm aus- und eingehendes, graues Männchen die verborgenen Geheimnisse der Zukunft enthüllt.

Auch ein Rekrut erscheint, der eine alte liebende Mutter, eine schöne und reiche Braut verlassen hat, um dem Wallenstein zu dienen. Ein Korporal, der den jungen Marssohn vorführt, hält ihm eine Standrede über die Ehre des Soldatenstandes, wobei er ihm sich selbst als Beispiel darstellt. Hat man es nur erst zum Korporal gebracht, sagt er, so hat man sein Glück schon gemacht. Er demonstriret ihm hierauf, daß der Stock der wahre Nervus rerum gerendarum sey, daß alles Weltregiment von dem Stocke ausgehe, ja daß des Kaisers Zepter nichts anders, als ein Stock sei, u. d. g.

Hierauf einige Scenen mit der Marketenderin, und Tanz. Während des letztern tritt ein ereiferter Kapuziner herein, und hält aus dem Stegreife eine scharfe Strafpredigt, die übrigens in ächter Kapuzinerberedsamkeit und in dem, diesen bärtigen Rhetoren eignen, Witze und Wortspiele verfaßt ist. Z. B. Glaubt ihr, der liebe Gott habe das Chiragra, daß er euch nicht mit seinem Rächerarme strafen könne? — Und da, wo er über die Verwüstungen des Krieges spricht, heißt es: „Das römische Reich sollte jetzt heißen: römisch-arm, die Bißthümer sind verwandelt in Wüstthümer, die Seeländer in Wehländer, die Klöster in ausgenommene Nester." Gegen das Ende stichelt der Prediger auf Wallensteins Abscheu gegen das Hahnengeschrey, welcher, wie beim Petrus, von seiner Verrätherey der Religion herkomme. Indeß diese ganze unmäßig lange Rede dient zu weiter nichts, als in diesem Augenblick, wo der Kapuziner gegen Wallenstein eifert, die Soldaten, welche ihn deswegen überfallen, eine neue Probe ihres Enthusiasmus für den General ablegen zu lassen.

Eine neue Scene veranlaßt der obige ins Lager geschlichene Bauer, der über den Betrug ertappt, von dem aufgebrachten Haufen hervorgeschleppt wird. Ein Kürassier tritt dazwischen, und dämpfet die Wuth des betrogenen Soldaten, indem er ihn erinnert, daß er ein Wallensteiner sey.

Die Soldaten preisen uns hierauf die geheime Magie Wallensteins, mit der er sie, die aus allen Gegenden der Erde mit so verschiedenem Sinne hieher zusammen geschneit und geblasen wä-

ren, zu einem einigen, festen Ganzen formirt habe; und machen hierauf unter sich den Bund, trotz dem kaiserlichen Befehle ihrem Generale treu zu bleiben. Das einzige Regiment Tiefenbach tritt nicht in den Bund. Die übrigen entschließen sich, ihre Absicht dem Generale in einer Supplike bekannt zu machen. 1801.

Mit dem bekannten Reiterliede durch alle Verse schließt sich das Stück. Uebrigens ist dieses ganze Vorspiel in der gereimten Versart, von der wir hier eine Probe hersetzen, welche zugleich eine der schönsten Stellen des ganzen Stücks ist.

Ein Küraßier spricht von dem wahren Eigenthum des Soldaten, der Ehre:

Das Schwerdt ist kein Spaten, kein Pflug,
Wer damit akkern wollte, wäre nicht klug.
Es grünt uns kein Halm, es wächst keine Saat;
Ohne Heimath muß der Soldat
Auf dem Erdboden flüchtig schwärmen,
Darf sich am eignen Heerd nicht wärmen.
Er muß vorbei an der Städte Glanz,
An des Dörfleins lustigen, grünen Auen,
Die Traubenlese, den Erntekranz
Muß er wandernd nur von Ferne schauen.
Sagt mir, was hat er an Gut und Werth,
Wenn der Soldat sich nicht selber ehrt?
Etwas muß er sein eigen nennen,
Oder der Mensch wird morden und brennen.

Ueber die Piccolomini ist unter denjenigen, die ihrer Aufführung beiwohnten, nur eine Stimme. Das Ganze interessirt nicht genug, und ist zu gedehnt. Als dieser Theil des Schillerschen Wallensteins zum zweiten Mal auf der Bühne erschien, klagte der Geduldigste — was auch die Freundesstimme in der allgemeinen Zeitung von einer wachsenden Aufmerksamkeit, von dem Interesse und der Rührung der Zuschauer bei diesem Drama versichern mag. Und zwar hörte man jene Klagen unter dem gebildeten Theile der Zuschauer gerade am lebhaftesten. Der große Haufen, der nur insofern befriedigt wird, als er den Eindruck auf sein Gemüth erfährt, ging hier fast ganz leer aus. Der andere Theil, der nicht mit dem Gemüthe allein, der auch

1801. mit dem Geiste vor der Bühne steht, zählte innige lichte herrliche Augenblicke des Genusses bei einzelnen Meisterstellen, die ihn hier überraschten, und mit der höchsten Begeisterung ergriffen. Aber den dramatischen Effekt vermißte er eben so sehr. Er fand das Drama in dem Drama nicht.

Man hat besorgt, der neue versifizirte, dem Ohre ungewohnte Ton, worin das Werk geschrieben ist, könnte ihm bei der theatralischen Darstellung nachtheilig werden. Aber dies war es sicher nicht, was den Eindruck des Ganzen hemmte. Die Schauspieler, denen die zur Versifikation gehörige Deklamation der Alten fehlt, ließen das Metrum kaum hören, so daß man desto weniger begreift; wozu doch die metrische Form hier eigentlich angewendet worden sey? In Wallensteins Lager gewinnt die Sprache durch die dort angewendete eigne Versart einen Anstrich von Naivetät, die dem Stücke wohl ansteht, da in ihm keine bedeutende Person auftritt, sondern lauter gemeines Volk erscheint. In den zwei folgenden Stücken dient der Vers offenbar mehr dem Dichter. Schillers Prosa steigt hier und da bis zum höchsten epischen Ausdruck, der nur in Versen entschuldigt werden kann. Und dies ist dann auch vermuthlich die wahre Ursache, warum er den Wallenstein versifizirte. Seine eigne poetische Excentrizität forderte das Metrum; dieser Ton, der eine individuelle Nothwendigkeit ist, kann daher für andere nicht zum Muster dienen; wenigstens gewinnt der theatralische Effekt offenbar nicht das mindeste durch ihn, da, wie gesagt, unsern Schauspielern die große verlorne Kunst der ihn begleitenden Deklamation fehlt, und das Metrum sonach von ihnen gänzlich verschluckt wird.

Der äußern Vollkommenheit eines ästhetischen Kunstwerkes mag der Vers wohl angerechnet werden können; aber der Hauptsache, dem Eindruck des Dramas dient er keineswegs.

Der wahre Grund des geringen Eindrucks, den die Piccolomini auf der Bühne hervorbrachten, liegt ohne Zweifel in dem Mangel an wahren theatralischen Effekten und wenig interessanten Charakteren, hauptsächlich an dem beständigen Unterbrechen der Handlung durch lange Reden, an einem rhetorischen Ueberflusse, der das erwärmte, eben frisch angeknüpfte Interesse unvermerkt wieder erkältete und abriß. Doch dieß alles wird sich bei näherer Betrachtung dieses Stückes deutlich ergeben.

Wallenstein ist während dem Laufe eines verderblichen

Krieges, aus einem gemeinen Edelmanne, Reichsfürst und Besitzer 1801.
von außerordentlichen Reichthümern geworden, er hat dem Kaiser, als kommandirender General, große Dienste geleistet, wofür er aber auch glänzend belohnt wird. Die Gewaltthätigkeiten hingegen, die er an mehreren Reichsfürsten ausübt, wecken zuletzt allgemeine Klagen gegen ihn, so daß der Kaiser, durch Umstände abhängig, von den Fürsten genöthigt ist, ihn vom Kommando zu entfernen. Wallenstein bringt einen unbefriedigten Ehrgeiz in den Privatstand zurück. Da er schon einen so großen Weg gemacht, so viel vom Glück erlangt hat, so setzt er seinen Wünschen keine Grenzen mehr. Ein astrologischer Aberglaube nährt seinen Ehrgeiz, er hört Wahrsagungen begierig an, die ihm seine künftige Größe versichern; betrachtet sich gern als einen besonders Begünstigten des Schicksals und überläßt sich ausschweifenden Hoffnungen um so zuversichtlicher, da ihm sein Horoskop die Gewährung derselben zu verbürgen scheint, und manche himmlische Aspecten von Zeit zu Zeit, ihm günstige Ereignisse prophezeihen.

Aber auch schon die Ansicht des politischen Himmels rechtfertigt zum Theil diese Erwartungen.

Die Fortschritte der Schweden im Reich und der Verfall der kaiserlichen Angelegenheiten, machen einen erfahrnen General, wie er ist, bald nothwendig: er erhält das Kommando der kaiserlichen Armee abermals, und zwar unter solchen Bedingungen zurück, die ihn beinahe zum Herrn des Kriegs und im Heere unumschränkt machen. Nur auf solche Weise wollte er wieder an diese Stelle treten, und der Kaiser, der ihn nicht entbehren kann, muß darein willigen.

Dieser großen Macht überhebt er sich bald, und beträgt sich so, als wenn er gar keinen Herrn über sich hätte. Er läßt den Kurfürsten von Baiern und die Spanier, alte Widersacher seiner Person, auf jede Art seinen Haß empfinden; achtet die kaiserlichen Befehle wenig, und führt den Krieg auf eine Weise, die nicht blos seinen Eifer, die auch seine Absichten verdächtig macht. Er schont die Feinde sichtbar, steht mit ihnen ihn fortdauernden Negotiationen, versäumt manche Gelegenheit ihnen zu schaden, und fällt den kaiserlichen Erbländern, durch Einquartierung und andere Bedrückung, sehr zu Last.

Seine Gegner ermangeln nicht, sich dieses Vortheils über ihn zu bedienen. Sie machen die Eifersucht des Kaisers rege, sie

1801. bringen Wallensteins Treue in Verdacht. Man will Beweise in Händen haben, daß er mit den Feinden einverstanden sey, daß er damit umgehe, die Armee zu verführen; ja man findet es bei seinem bekannten Ehrgeiz und bei den großen Mitteln, die ihm zu Gebote stehen, nicht ganz unwahrscheinlich, daß er Böhmen an sich zu reissen denke.

Seine eignen Besitzungen in diesem Königreiche; der Geist des Aufruhrs in demselben, der noch immer unter der Asche glimmt; die hohen Begriffe der Böhmen von der Wahlfreiheit ihrer Krone; das noch frische Andenken der pfälzischen Anmaßung; das Interesse der feindlichen Partei, Oestreich auf jede Art zu schwächen; endlich das Beispiel mehrerer, im Laufe dieses Kriegs gelungenen Usurpationen, konnten ein Gemüth, wie das seinige, leicht in Versuchung führen.

Wallensteins Betragen gründet sich auf einen sonderbaren Charakter. Von Natur gewaltthätig, unbiegsam und stolz, ist ihm Abhängigkeit unerträglich. Er will des Kaisers General seyn, aber auf seine eigne Art und Weise. In seinen wirklichen Schritten ist noch nicht criminelles, indessen fehlt es nicht an starken Versuchungen. Der Glaube an eine wunderbare glückliche Konstellation, der Blick auf die großen Mittel, die er in Händen hat, und auf die günstigen Zeitumstände, verbunden mit den Aufforderungen, die von außen an ihn ergehen, wecken allerdings ausschweifende Gedanken in ihm, mit denen seine Phantasie sich nicht ungern trägt; doch spielt er mehr mit diesen Hoffnungen, in so fern ihm die Möglichkeit schmeichelt, als daß er seine Schritte fest zu einem Ziele hinlenkte.

Aber ob er gleich nicht direkt, nicht entscheidend zum Zwecke handelt, so sorgt er doch, die Ausführung immer möglich und sich die Freiheit zu erhalten, Gebrauch von den bereiteten Mitteln zu machen. Er sondirt den Feind, hört seine Vorschläge an, sucht ihm Vertrauen einzuflößen, attachirt sich die Armee durch alle Mittel, und verschafft sich leidenschaftliche Anhänger bei derselben. Kurz, er vernachläßigt nichts, um einen möglichen Abfall vom Kaiser und eine Verführung des Heers von Ferne vorzubereiten, wäre es auch nur um seiner Sicherheit willen, um an der Armee eine Stütze gegen den Hof zu haben, wenn er derselben bedürfen sollte.

Die natürliche Folge dieses Betragens ist, daß seine Ge-

sinnungen immer zweideutiger erscheinen, und der Verdacht gegen 1801.
ihn immer neue Nahrung erhält. Denn eben weil er sich noch keiner bestimmt criminellen Absicht bewußt ist, so hält er sich in seinen Aeußerungen nicht vorsichtig genug, er folgt seiner Leidenschaft und geht sehr weit in seinen Reden. Noch weiter als er selbst gehen seine Anhänger, die seinen Entschluß für entschiedner halten, als er ist. Von der andern Seite wächst der Argwohn. Man glaubt am Hofe das Schlimmste; man hält es für ausgemacht, daß er auf eine Verbindung mit dem Feinde denke; und ob es gleich an juridischen Beweisen fehlt, so hat man doch alle moralischen dafür. Seine Handlungen, seine geäußerten Gesinnungen erregen Verdacht, und der Verdacht steigert seine Gesinnungen und Handlungen.

Man hält also für nothwendig, ihn von der Armee zu trennen, ehe er seinen Anschlag mit ihr ausführen kann; aber das ist keine so leichte Sache, da der Soldat ihm äußerst ergeben ist, und sehr viele von den vornehmsten Befehlshabern das stärkste Interesse haben, ihn nicht sinken zu lassen. Ehe man also etwas öffentlich gegen ihn beginnt, will man ihn schwächen, seine Macht theilen, ihm seine Anhänger abwendig machen; und der Sohn des Kaisers, König Ferdinand von Ungarn, ist schon bestimmt, das Kommando nach ihm zu übernehmen.

Unter allen Generalen Wallensteins stehen die beiden Piccolomini, Vater und Sohn in größtem Ansehen bei den Truppen; auf diese rechnet Wallenstein besonders, um seine Anschläge auszuführen, und der Hof, um jene Anschläge zu zerstören.

Octavio Piccolomini, der Vater, alter Waffenbruder und Jugendfreund Wallensteins, hat alle Schicksale des Krieges mit ihm getheilt; Gewohnheit hat den Herzog an ihn gefesselt, astrologische Gründe haben ihm ein blindes Vertrauen zu demselben eingeflößt, so daß er ihm seine geheimsten Anschläge mittheilt. Aber Octavio Piccolomini hat eine zu pflichtmäßige und geordnete Denkungsart, um in solche Plane mit einzugehen; und da er den Herzog nicht davon zurückhalten kann, so ist er der erste, der den Hof davon unterrichtet. Seine laxe Weltmoral erlaubt ihm, das Vertrauen seines Freundes zum Verderben desselben zu mißbrauchen, und auf den Untergang desselben seine eigene Größe zu bauen. Er steht in geheimen Verständnissen mit dem Hofe, während daß sich Wallenstein ihm argwohnlos hin-

1801. giebt, und er entschuldigt diese Falschheit von sich selbst dadurch, daß er sie an einem Verräther und zu einer guten Absicht ausübe.

Neben diesem zweideutigen Charakter steht die reine edle Natur seines Sohns, Max Piccolomini. Dieser ist durch Wallenstein zum Soldaten erzogen, und wie ein Sohn von ihm geliebt und begünstigt worden. So hat er sich früh gewöhnt, ihn enthusiastisch zu verehren, und wie einen zweiten Vater zu lieben. Seiner edlen und reinen Seele erscheint Wallenstein immer edel und groß, und in den Irrungen desselben mit dem Hofe nimmt er leidenschaftlich die Partie seines Feldherrn.

Noch hat es Octavio Piccolomini nicht gewagt, über die wahren Absichten Wallensteins seinem Sohn die Augen zu öffnen; denn er fürchtet dessen aufrichtigen Charakter, und von der Pflichtmäßigkeit desselben hat er eine so gute Meinung, daß er ihn ohne Gefahr sich selbst glaubt überlassen zu können.

So stehen die Sachen, als beim Ablauf des Winters 1634 die Handlung des Stücks zu Pilsen eröffnet wird.

Wallenstein besorgt, daß man ihn absetzen und zu Grunde richten will. Am Hofe fürchtet man, daß Wallenstein etwas Gefährliches machinire. Jeder Theil trifft Anstalten, sich der drohenden Gefahr zu erwehren; und der Zuschauer muß besorgen, daß gerade die Anstalten das Unglück, welches man dadurch verhüten will, beschleunigen werden.

Wallenstein darf nicht mehr zweifeln, daß man damit umgeht, ihn vom Kommando zu entfernen. Er ist entschlossen, sich das nicht gefallen zu lassen, er muß also zuvorkommen, jetzt, da er seine Macht noch beisammen hat; das Militär hängt an ihm, es ist im Stande, ihn zu halten.

Er versammelt also die Befehlshaber der Regimenter in Pilsen, wo er sich aufhält, um sich ihres Eifers zu versichern, um sich aufs genaueste mit ihnen zu verbinden. Hier ist auch ein kaiserlicher Geschäftsträger mit solchen Aufträgen erschienen, welche Wallensteins Absetzung vorbereiten sollen. Wallenstein nimmt von dem Inhalte der kaiserlichen Forderungen Anlaß, den Hof ins Unrecht zu setzen, die Befehlshaber gegen den Kaiser aufzubringen, und seine Privatsache zu einer Sache des ganzen Korps zu machen. Einzelne Befehlshaber sind schon ganz und auf jede Bedingung sein, andere sind ihm durch Dankbarkeit, Gewohnheit und Neigung abhängig, wieder andere haben mit ihm alles

zu verlieren, alle müssen seinen Fall als ein Unglück des ganzen Korps ansehen. Dieses noch entfernte Unglück macht er, um ihren Enschluß zu beschleunigen, gegenwärtig und wirklich, indem er sich, vor einer Versammlung der Befehlshaber, des Kommandos selbst begiebt, gleichsam um sich einer beschimpfenden Absetzung zu entziehen. Dieser Schritt thut die erwartete Wirkung, die Sitzung endigt stürmisch, und Wallenstein muß den kaiserlichen Befehlshaber vor der Wuth der Truppen in Sicherheit bringen. 1801.

Dieser ganze Auftritt war aber nur eine Maske Wallensteins, der sich durch den Feldmarschall Illo, seinen Vertrauten, der Gesinnungen der Kommandeurs schon vorher versichert hatte, und gewiß war, daß sie lieber in alles, als in seine Absetzung willigen würden. Illo's Absicht dabei ist, diese Furcht der Generale vor einer Veränderung im Regiment dazu zu benutzen, um sie mit dem General gegen den Hof zu vereinigen. Graf Terzky, Wallensteins Schwager, hatte alle in Pilsen anwesende Befehlshaber zu einem Bankett eingeladen. Bei dieser Gelegenheit wollte man ihnen einen Revers vorlesen, worin sie dem Wallenstein Treue und Beistand gegen alle seine Feinde angeloben, zwar unter dem ausdrücklichen Vorbehalt ihrer Dienstpflicht gegen den Kaiser, aber diese Klausel sollte in dem Exemplar, welches wirklich unterschrieben wurde, wegbleiben, und man hoffte, daß sie diese Verwechslung in der Hitze des Weins nicht bemerken würden. Doch Wallenstein selbst weiß von diesem Betruge nichts, er selbst sollte vielmehr der Betrogene seyn, und die unbedingte Verschreibung der Kommandeurs für freiwillig halten.

Indem man sich auf diesem Wege der Kommandeurs zu versichern sucht, hat sich schon von selbst ein neues Band zwischen Wallenstein und dem jüngern Piccolomini angeknüpft.

Der Herzog hatte seine Gemahlin und Tochter nach Pilsen kommen lassen, und das Geleit dieser Damen dem jüngern Piccolomini aufgetragen. Max bringt eine heftige Neigung zur Prinzessin zurück, die sich bei seinem ersten Auftritt, wo er von der Begleitung eben zurückkommt, durch eine weichere Stimmung ankündigt, er wird wiedergeliebt, und erwartet aus Wallensteins Händen das Glück seines Lebens. Die Gräfin Terzky, Wallensteins Schwägerin, — wird in das Geheimniß gezogen, und, lebhaft interessirt für alles, was die Unternehmung Wallensteins fördern kann, ermuntert und nährt sie, ohne Wissen des

1801. Herzogs, diese Liebe, wodurch sie ihm die Piccolomini aufs engste zu verbinden hofft. Sie selbst veranstaltet eine Zusammenkunft beider Liebenden in ihrem Hause, unmittelbar vorher, ehe Max Piccolomini zum Bankett abgeht, wo der Revers unterschrieben werden soll. Sie behandelt diese Liebe nur als Mittel zu ihrem politischen Zweck; aber schon jetzt zeigt die Leidenschaft der beiden jungen Personen einen zu selbstständigen, heroischen und reinen Charakter, als daß sie den Absichten der Gräfin entsprechen könnte.

Bei dem Bankett zeigen sich die Obersten sehr geneigt, Wallensteins Parthei zu nehmen, und Buttler, der Chef eines Dragonerregiments, überliefert sich selbst von freien Stücken dem Herzog. Zu diesem Schritte treibt ihn theils die Dankbarkeit gegen Wallenstein, der ihn belohnte und beförderte, theils die Rachsucht gegen den Hof, woher ihm eine Beschimpfung widerfahren ist. Bei diesem Gastmahl lernt man in der Person des Kellermeisters einen Repräsentanten der böhmischen Unzufriedenen kennen, welche, der östreichischen Regierung abgeneigt, der proskribirten Religion im Herzen anhängen, und deren Zahl noch groß genug ist, um Wallensteins Hofnungen zu rechtfertigen. Ein goldnes Trinkgeschirr mit dem böhmischen Wappen geht herum, welches auf die Krönung des Afterkönigs, Friedrichs von der Pfalz, verfertigt worden, und eine bequeme Veranlassung giebt, mehrere historische und statistische Notizen über das damahlige Böhmen beizubringen.

Nach aufgehobener Tafel wird der untergeschobene Revers, worin die Klausel vom Dienste des Kaisers fehlt, unterschrieben, alle Kommandeure zeigen sich willig, nur Max Piccolomini bittet um Aufschub, nicht aus Argwohn des Betruges, nur aus angewöhnter Gewissenhaftigkeit, kein Geschäft von Belang in der Zerstreuung abzuthun. Seine Weigerung setzt den ohnehin schon berauschten Illo in Hitze, er glaubt das Geheimniß verrathen, und verräth es eben dadurch selbst.

Octavio Piccolomini findet nun, daß der Moment gekommen, wo er seinem Sohn das Geheimniß entdecken dürfe und müsse. Er hat die Leidenschaft desselben zur Prinzessin von Friedland bemerkt, und muß eilen, ihm die Augen zu öffnen. Die Standhaftigkeit seines Sohnes, womit er die Unterschrift geweigert, giebt ihm Hoffnung, daß er ein solches Geheimniß zu ertragen und zu bewahren im Stande sey. Er entdeckt sich ihm unmittel-

bar nach dem Gastmahl; alle Machinationen Wallensteins kommen zur Sprache, und man erfährt nun auch die Gegenmine. Octavio Piccolomini weiset ein kaiserliches Patent auf, worin Wallenstein in die Acht erklärt, die Armee des Gehorsams gegen ihn entbunden, und an die Ordre des Octavio Piccolomini angewiesen ist. Von diesem Patent soll im dringenden Fall Gebrauch gemacht werden. 1801.

Octavio Piccolomini kann aber seinen Sohn von Wallensteins Schuld nicht überzeugen, sie gerathen heftig an einander, und Octavio muß ihm versprechen, nicht eher von diesem kaiserlichen Patent Gebrauch zu machen, als bis er selbst, Max Piccolomini, von Wallensteins Schuld überzeugt sey.

Noch während dieses Gesprächs, welchem der dritte Aufzug gewidmet ist, bringt ein Eilbote dem Octavio Piccolomini die Nachricht, daß der vornehmste Unterhändler Wallensteins, Sesina, mit allen ihm anvertrauten Briefschaften, von einem dem Kaiser treuen Generale aufgefangen sey, und schon nach Wien geführt werde. Octavio erwartet von diesem Umstand die völlige Aufklärung über Wallensteins Absichten, Max hingegen, unerschütterlich im Glauben an den Herzog, erklärt ihm rund heraus: daß er entschlossen sey, sich unmittelbar an Wallenstein selbst zu wenden.

Max. Wenn du geglaubt, ich werde eine Rolle
In deinem Spiele spielen, hast du dich
In mir verrechnet. Mein Weg muß grade seyn,
Ich kann nicht wahr seyn mit der Zunge, mit
Dem Herzen falsch — nicht zuseh'n, daß mir einer
Als seinem Freunde traut, und mein Gewissen
Damit beschwichtigen, daß er's auf seine
Gefahr thut, daß mein Mund ihn nicht belogen.
Wofür mich einer kauft, das muß ich seyn.
— Ich geh zum Herzog. Heut noch werd ich ihn
Auffordern, seinen Leumund vor der Welt
Zu retten. Eure künstlichen Gewebe
Mit einem graden Schritte zu durchreissen;
Er kanns, er wirds.

In der nämlichen Nacht, wo das Bankett gehalten wird,

1801. und Octavio Piccolomini seinem Sohn die Augen öffnet, beobachtet Wallenstein mit seinem Astrologen die Sterne, und überzeugt sich von der glücklichen Konstellation. Indem er noch mit diesen Gedanken beschäftigt ist, wird ihm die Nachricht gebracht, daß Sesina aufgefangen und mit allen Papieren in den Händen seiner Feinde sey. Nun hat er zwar selbst nichts schriftliches von sich gegeben, alle Negotiationen mit dem Feind sind durch seines Schwagers Hände gegangen; aber es ist wohl vorauszuseehn, daß man ihm selbst diese letztern alle zurechnen werde. Auch hat er sich mündlich gegen den Sesina sehr weit herausgelassen, und dieser wird alles gestehen, um seinen Hals zu retten. Wallenstein befindet sich in einer fürchterlichen Bedrängniß, aus der kein Ausweg möglich ist, und er muß seinen Entschluß schnell fassen. Ein schwedischer Oberster ist angelangt, der ihm von Seiten Oxenstirns die letzten Propositionen machen will. Läßt er diese Gelegenheit vorbei, so kann er sein Kommando nicht länger bewahren und er hat alles von der Rache seiner Feinde zu fürchten.

Ehe er den schwedischen Botschafter vorläßt, hält er sich in einem Selbstgespräch gleichsam den Spiegel seiner Gesinnungen und Schicksale vor.

Wrangel, der schwedische Bevollmächtigte, erscheint jetzt und drängt den Fürsten, eine entscheidende Antwort zu geben; nennt die Forderungen und Versprechungen der Schweden. Wallenstein soll mit dem Kaiser förmlich und unzweideutig brechen; die kaiserlich gesinnten Regimenter entwaffnen; Prag und Eger in schwedische Hände liefern u. s. w Dafür wird sich der Rheingraf, Otto Ludwig, an der Spitze von sechszehntausend Schweden mit ihm vereinigen. Eine kurze Bedenkzeit wird ihm gegeben, und Wrangel tritt ab, um ihm zu dem Entschlusse Zeit zu lassen.

Noch schwankt Wallenstein. In größter Unschlüssigkeit finden ihn seine Vertrauten, Illo und Terzky; ja die Konferenz mit Wrangel hat ihm ganz und gar die Lust benommen. Unerträglich ist ihm der Uebermuth der Schweden; die nachtheilige Lage, in die er sich durch seinen Schritt mit dem Feinde setzt, ist ihm fühlbar worden; jetzt noch will er zurücktreten. Da erscheint die Gräfin Terzky, und indem sie alle seine Leidenschaften aufreizt und durch ihre Beredsamkeit alle Scheingründe geltend macht, bestimmt sie seinen Entschluß. Wrangel wird gerufen, und Eil-

boten gehen sogleich ab, die Befehle des Herzogs nach Prag und Eger zu überbringen. 1801.

Max Piccolomini hatte während dieses Auftritts vergebens vorzukommen gesucht; seine gerade Weise und die natürliche Beredsamkeit seines Herzens würde ohne Zweifel den Sieg über die Sophistereien der Gräfin Terzky davon getragen haben, aber darum verhindert sie seinen Eintritt.

Octavio Piccolomini ist der erste, welchem Wallenstein seinen Entschluß mittheilt, und einen Theil der Ausführung übergiebt. Ihn erwählt er dazu, die kaiserlich gesinnten Regimenter in der Unthätigkeit zu erhalten, und die Generale Altringer und Gallas, welche es mit dem Hofe halten, gefangen zu nehmen. Er selbst treibt den Octavio Pilsen zu verlassen; er giebt ihm seine eigenen Pferde dazu und befördert dadurch die Wünsche seines heimlichen Widersachers.

Jetzt endlich findet Max Piccolomini Zutritt, und Wallenstein selbst eröffnet ihm seinen Abfall von dem Kaiser. Der Schmerz des Piccolomini ist ohne Grenzen; er versucht durch die rührendsten Vorstellungen, den Herzog von dem unglücklichen Entschluß abzubringen; ja es gelingt ihm, ihn wirklich zu erschüttern. Aber die That ist geschehn, die Eilboten haben schon viele Meilen voraus; Wrangel ist unsichtbar geworden. Max Piccolomini entfernt sich in Verzweiflung.

Illo und Terzky erscheinen. Sie haben erfahren, daß Wallenstein den Octavio verschicken und ihm einen Theil der Armee übergeben will. Nie haben sie dem Octavio getraut und Wallenstein öfters vergeblich vor ihm gewarnt; auch jetzt versuchen sie alles, den Herzog zu bewegen, daß er ihn nicht aus den Augen lasse. Aber vergebens! Wallenstein besteht fest darauf, und zuletzt, um sie zum Stillschweigen zu bringen, eröffnet er ihnen den geheimen Grund seines Glaubens an Octavios Treue, der — in einem Traume besteht.

Octavio Piccolomini verliert nun keinen Augenblick, von dem kaiserlichen Patente Gebrauch zu machen. Die That, welche den Wallenstein unwidersprechlich verdammt, ist geschehn; das Reich ist in Gefahr. Ehe er also Pilsen verläßt, macht er einen Versuch mehrere Kommandeurs zu ihrer Pflicht zurück zu führen, und es gelingt ihm mit mehreren, er beredet sie, in derselben Nacht zu entfliehen.

Diejenigen unter ihnen, die blos durch ihren Leichtsinn ver-

1801. führt wurden, Wallenstein's Partei zu ergreifen, werden durch einen Ton des Ansehens überrascht, ins Gedränge gebracht, und zu einer kategorischen Erklärung genöthigt. Ein ganz anderes Betragen wird gegen Buttler, den Anführer der Dragoner, beobachtet. Ihn überführt Octavio, daß Wallenstein selbst der Urheber seiner von dem Hofe her erlittenen Beschimpfung sey. Buttler, von Rache gegen den Herzog erfüllt, bittet um Erlaubniß, mit seinem Regimente bleiben zu dürfen; seine Absicht ist, Wallenstein zu Grund zu richten.

Die Trennung beider Piccolomini endigt das Stück. Octavio versucht umsonst seinen Sohn mitzunehmen. Dieser besteht darauf seine Geliebte noch zu sehen, giebt aber sein Wort, die pflichtmäßig gesinnten Regimenter aus Pilsen hinweg zu führen, oder in dem Versuch zu unterliegen.

Dieses ist der Plan des zweiten Theils von Wallenstein, bei welchem Armuth an Handlung und an theatralischen Effekten ins Auge fällt. Es ist hier gar nicht die Frage, wie der Dichter seinen Stoff in diesem Drama hätte behandeln sollen, sondern, wie er ihn wirklich behandelt hat, ob seine Bearbeitung auf die Ehre eines vollkomnen Kunstwerkes Anspruch machen kann?

Den ersten Auftritt füllt ein scharfes Zungen-Gefecht zwischen den Generalen und dem kaiserlichen Minister, dann zwischen dem jungen Piccolomini, seinem Vater und dem Gesandten, wobei freilich manche schöne Gemälde und Sentenzen vorkommen. Die eigentliche Handlung des Stückes aber beginnt erst im zweiten Akte mit der Sitzung, wo Wallenstein eine Probe mit seinen Generalen macht, und den Kommandostab niederzulegen sich die Miene giebt. Die Sitzung mit dem was in ihr vorfiel, die Empörung, die Verpflichtung der Offiziere für Wallenstein bei dem Bankett, Wallensteins astrologische Scenen, seine Unterredung mit Wrangel, mit der Gräfin Terzky, der beiden Piccolomini Auftritte, des Octavio Exekution mit den Offizieren, dies alles hätte in zwei Scenen gefaßt werden können, wodurch das Stück an Interesse gewonnen haben würde; anstatt daß es in jener weitläuftigen Gestalt, durch eine Menge von Reden und gleichgültigen Zwischenscenen, wo die Handlung plötzlich abreißt, und der Redner oder Philosoph sich hören lassen, nur wenig interessirt.

Die astrologische Scene und das Bankett scheinen bloß zur Ergötzung des Auges da zu seyn. Die erstere wenigstens hätte

zum Vortheil des Ganzen hinwegbleiben können; denn es geschieht nichts durch sie. Die schöne, aber viel zu lange, Beschreibung, welche Thekla der Gräfin Terzky von dem astrologischen Zimmer macht, gehört auch zu den überflüssigen Ranken dieses Stückes, da sie mit nichts zusammenhängt und nichts daraus folgt, als eine schöne philosophische Lobrede, die Max Piccolomini den Sternen hält, worauf die Prinzessin konzertirend mit eben so schönen Sprüchen und Sentiments antwortet. 1801.

Außerdem ist es unwahrscheinlich, daß Thekla, voll von ihrer heftigen Liebe zu dem jungen Helden, in dem kurzen ersehnten Augenblicke, worin sie ihn sehen und sprechen kann, Neigung habe, sich mit diesem und der Gräfin in einen weitläufigen Diskurs über Sterne und Astrologie einzulassen. Bei den schönsten kräftigsten Stellen wird der Genuß durch die Empfindung des Ueberflüssigen gestört. Aus Wallensteins Monolog mögen hier einige Proben stehen:

So hab ich
Mit eignem Netz verderblich mich umstrickt,
Und nur Gewaltthat kann es reißend lösen.
Wie anders! Da des Muthes freier Trieb
Zur kühnen That mich zog, die rauh—gebietend
Die Noth itzt, die Erhaltung von mir heischt.
Ernst ist der Anblick der Nothwendigkeit,
Nicht ohne Grauen greift des Menschen Hand
In des Geschicks geheimnißvolle Urne.
In meiner Brust war meine That noch mein;
Einmal entlassen aus dem sichern Winkel
Des Herzens, ihrem mütterlichen Boden,
Hinausgegeben in des Lebens Freude,
Gehört sie jenen tück'schen Mächten an,
Die keines Menschen Kunst vertraulich macht.

Und was ist dein Beginnen? Hast du dirs
Auch redlich selbst bekannt? Du willst die Macht,
Die ruhig thronende, erschüttern,
Die im verjährt-geheiligtem Besitz,
In der Gewohnheit fest gegründet ruht,
Die an der Völker frommen Kinderglauben

1801. Mit tausend zähen Wurzeln sich befestigt,
Das wird kein Kampf der Kraft seyn mit der Kraft.
Den fürcht' ich nicht. Mit jedem Gegner wag ichs
Denn ich kann sehen und ins Auge fassen,
Der selbst voll Muth auch mir den Muth erweckt.
Ein unsichtbarer Feind ists, den ich fürchte,
Der in der Menschen Brust nur widersteht,
Durch feige Furcht allein nur fürchterlich.
Nicht was lebendig kraftvoll sich verkündigt,
Ist das gefährlich Furchtbare; das ganz
Gemeine ist's, das ewig Gestrige,
Was immer war, und immer wiederkehrt,
Und Morgen gilt, weils heute hat gegolten.
Denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht,
Und die Gewohnheit nennt er seine Amme.
Weh dem! der an den würdig alten Hausrath
Ihm rührt, das theure Erbstück seiner Ahnen.
Das Jahr übt eine heiligende Kraft.
Was grau vor Alter ist, das ist ihm göttlich.
Sey im Besitze und du wohnst im Recht;
Und heilig wirds die Menge dir bewahren!

Wer bemerkt nicht in diesem, im Ganzen vortrefflichen Monologe auch ohne den Strich die überflüssigen Ranken einer üppigen Rhetorik und einer selbstliebigen Philosophie? Ueber solche Stellen wird das Interesse kalt und abgerissen, weil sie hier gar nicht an ihrer rechten Art sind, und zu den Fällen gehören, wo der Dichter sich plötzlich selbst hören und sehen läßt.

Und jetzt einige Worte, die Charaktere, ihre Haltung und das dramatische Interesse derselben überhaupt betreffend. — Zuförderst, wie erscheint uns der Held des Stückes, wie beträgt er sich, und wie haben wir ihn erwartet?

An einem Manne, der große Dinge gethan hat, erwarten wir irgend eine große Seite auf der Bühne zu sehen, durch die uns sein Charakter sichtbar wird. Darauf werden wir in Wallensteins Lager vorbereitet. Und was thut Wallenstein? wie erscheint er jetzt vor unsern Augen? Er erfährt sein Unglück, fragt die Sterne, läßt sich durch seine Schwester leiten, wird durch jeden seiner Freunde leicht gewendet, und von einem leicht ver-

kappten Feinde endlich dem Abgrund entgegengeführt. Wir erwarteten einen Heldencharakter, der mit ehernem Eigensinn und festem Muthe seine Pläne durchführt, und der, wenn er sich auch den Sternen, doch nicht den Menschen vertraut. Statt dessen erblicken wir hier mit Erstaunen einen äußerst schwankenden abergläubischen Charakter, dessen Willen sich jeder leicht bemächtiget, ohne daß der Held es selbst bemerkt. Ich bin nicht gewohnt, sagt er, daß mich der Zufall blind-herrschend, finster-waltend mit sich führt. Allein diese Ungewohnheit bemerken wir nicht an ihm, vielmehr reißt ihn alles leicht mit sich fort. Der jüngere Piccolomini verkündiget von ihm: geworden ist ihm eine Herrscherseele; dem widerspricht nun der Schillersche Wallenstein jeden Augenblick, er wird selbst ewig beherrscht und erlangt keine Herrschaft über sich selbst oder über andere; kurz, wir können es nicht begreifen, daß dies der Mann seyn solle, den uns das Lager und seine Freunde so herrlich ankündigten. Dramatischer wird dieser Charakter freilich durch jene schwankenden Umrisse, aber auch uninteressanter und leerer. Sein astrologischer Wahn setzet ihn auf den untersten Grad kindischer Schwäche herab, da er ihm gar nicht zum Handeln dient. Zwar beruft er sich immer auf die Sterne, blickt hinauf und deklamirt; aber ohne die geringste Bestimmung seines Willens nach dieser Ueberzeugung, die in ihm doch als apodiktisch dargestellt wird. 1801.

Der handelnde und schwärmerische Charakter Wallensteins hätten innig vereinigt werden sollen. Nur ein Gemüth, das über außerordentlichen Dingen brütet, nimmt zu außerordentlichen Mitteln seine Zuflucht. Wir sehen aber Wallenstein an gar nichts Außerordentlichem mit Ernste hängen. Sein Plan war, wie er selbst gesteht, nur Scherz; und er erschrickt, als er hintennach von den Umständen genöthigt wird, Ernst zu machen. Gesetzt aber auch, der Dichter wäre mit seinem Charakter getreu verfahren, ein solcher Charakter wäre wohl großer Vorsätze, aber keiner großen Entschließungen fähig; so wäre ein solcher Charakter, als ein bloß schwärmerischer, kontemplativer, nicht für das Drama geeignet, und der Dichter hätte ihn für diesen Gebrauch umschaffen, oder uns wenigstens nicht die eine Seite allein zeigen sollen. Wallenstein erscheint hier als ein starker Poet und Redner, aber kaum als handelnde, dramatische Person. Wo er wirklich zu handeln scheint, ist er es nie selbst, sondern andere handeln durch

1801. ihn. Mit einem Worte: gerade diejenige Seite seines Charakters, die ihn zum Helden, zum großen Manne, zu einer interessanten Person macht, bleibt uns in dem Schillerschen Wallenstein ganz verborgen.

Man sieht wohl, der Dichter konnte den ganzen sonderbaren Charakter Wallensteins von diesen zwei Seiten zugleich nicht fassen, und um dem Stück seine Extension zu geben, und das Dramatische hinein zu bringen, macht er ihn von so vielen Dingen rings umher abhängig. Dies hätte er nun immer thun können, nur hätte dabei die Selbstständigkeit des Charakters, die wir schlechterdings nicht vermissen können, gerettet werden sollen. Was hilft am Ende ein großes Gemälde, dem es an Einheit und Interesse gebricht? Wallensteins Größe haben wir vom Hörensagen; seine Schwäche sehen wir vor uns mit jedem seiner Schritte. Alles was er thut, versagt ihm. — Der dramatische Charakter hebt den historischen auf, statt mit ihm vereinigt zu seyn.

„Der Held, der Befehlshaber, der Tyrann, sind an und für
„sich keine dramatischen Personen. Eine Natur, die mit sich ganz
„einig wäre, die man nur befehlen, nie gehorchen sähe, würde kein
„tragisches Interesse hervorbringen. Unser Dichter hat daher alles,
„was Wallensteins physische, politische und moralische Macht an-
„deutet, gleichsam nur in die Umgebung gelegt. Wir sehen seine
„Stärke nur in der Wirkung auf andere; tritt er aber selbst, be-
„sonders mit den Seinigen, und im Monolog nun vollends ganz
„allein auf, so sehen wir den in sich gekehrten, fühlenden, reflek-
„tirenden, planvollen, und wenn man will, planlosen Mann, der
„das Wichtigste seiner Unternehmungen kennt, vorbereitet, und doch
„den Augenblick, der sein Schicksal entscheidet, selbst nicht bestimmen
„kann und mag."

Der Held, der Befehlshaber, der Tyrann, sind an sich freilich nicht dramatisch, aber sie sind es in Verbindung mit einem andern Charakter und der erstere darf über dem letztern nicht vergessen werden. Wallenstein, wie ihn der Dichter zeigt, erscheint schwankend, unbestimmt, wählend ohne Wahl, planvoll ohne Plan. So etwas giebt freilich Gemählde, aber hinter ihnen verschwindet der historische Charakter auch fast gänzlich.

Gräfin Terzky und der jüngere Piccolomini, die Geschöpfe des Dichters, können sich unter allen Personen des Stückes allein

weiter des Charakters und der Haltung rühmen. Die neuern Charaktere werden mit ihren Handlungen durch die Umstände gemacht. 1801.

Max Piccolomini ist die Favoritrolle des Dichters, über die er, wie man sieht, mit Liebe gebrütet hat. Die hohe Schwärmerey der Liebe, welche dieser Charakter athmet, die Moralität, Sanftheit und das menschliche, reine unverdorbene Herz, das unter dem Küraß des jungen Helden schlägt, macht diesen Charakter selbst zu einem Gegenstand der Liebe, womit er jedes Herz erfüllt, gleich da, wo er erscheint. Man interessirt sich für ihn mit einer stillen wehmütigen Theilnahme bei dem trüben ungünstigen Gestirne, das seiner Liebe ins Lager leuchtet, und eben so sehr bei der unveränderlichen Rechtschaffenheit, die ihn unter den Intriguen seiner Gesellen ins Gedränge bringt. Unstreitig ist dieser Charakter an und für sich selbst der schönste und interessanteste im ganzen Stücke. In ihm stellt sich das rein menschliche, das Ideal eines edlen liebenden Herzens am vollkommensten dar!

Aber eben diese innere Vollkommenheit dieses Charakters, bei dem alle Rücksicht auf Zeit und Person wegfällt, erscheint vor der Kritik fehlerhaft. Ein schwärmerischer Jüngling weich und zart gestimmt für die feinsten, höchsten Empfindungen der Liebe, findet sich schwerlich im Lager, am wenigsten in einem Jünglinge, den ein fünfzehnjähriger Krieg und ein rauher Freund, wie Wallenstein, erzogen haben. In dem Drama aber gilt ein Charakter nur so viel, als er mit Zeit und Umständen zusammenstimmt.

Außerdem vergißt sich der Dichter in seinem Max bisweilen so sehr, daß er ihn sogar in dem Tone der Briefe über die ästhetische Erziehung raisonniren läßt; z. B. in der Scene mit der Gräfin Terzky und der Prinzessin, wo der schwärmende Jüngling sich über die Astrologie verbreitet. Ebenso wenig möchte die schwärmerische Sehnsucht nach dem Frieden, die er bei einer andern Gelegenheit äußert, dem jungen Helden anstehen. Ihm schmücket alles den Zug in den Krieg, nicht die Rückkehr zum Frieden. Nimmt man nun auch an, daß die neue Veränderung, welche die Liebe in seinem Herzen hervorgebracht hat, die Strenge des kriegerischen Geistes gemildert, ja sogar eine Sehnsucht nach dem Frieden in seiner Brust erweckt habe, so durfte doch bei der

1801. Darstellung dieser sanften Gefühle der Kriegsmann so wenig verloren gehen, daß er vielmehr auf eine geschickte Art damit hätte verbunden werden müssen.

Thekla, seine Geliebte, erscheint mit weit mehr Kraft und Entschlossenheit. Das schadet dem Charakter des jungen Helden, der in dem Grade verweiblichet wird, als Thekla männlich erscheint. Es ist überhaupt gefährlich, einem männlichen Charakter gegenüber einen weiblichen starken zu stellen, wenn jener etwas mehr als Schwärmer seyn soll. Dagegen hätte Thekla durch einen leisen Anstrich von Schwärmerey, da sie aus dem Kloster kömmt, offenbar mehr gewonnen. Indeß, Schiller scheint den Charakter des Jünglings mit Vorbedacht so sehr ins Weiche, Schwärmerische hinüber gezogen zu haben, um seiner Phantasie einen desto weitern Spielraum zu eröffnen. In einem festen, durch Verstand gebundenen Charakter kann sich Schillers Einbildungskraft nur schwer bewegen.

Aus dem jungen Piccolomini spricht die Phantasie mit goldner Zunge. Die ganze Figur schwimmt in einem poetischen Zauberelement, in das sich der Hörer mit verliert — aber freilich nur so lange, als sie spricht. In seinen Verhältnissen erscheint Max Piccolomini grad und gut, wie ein Kind, und sieht die Dinge fast eben so kurzsichtig, und nur in einem sanften Lichte an. Er ist ein poetisches Wesen, denkt und urtheilt, wie ein solches.

Thekla — liebt ihren Vater nicht. Dieser Charakter hat für ein Mädchen überhaupt zu viel Härte und Willkür. Sie muß ihren Vater lieben und bedauern, wenn sie selbst liebenswürdig seyn will und das soll sie seyn. — Die Schillersche Welt ist eine Kinderwelt. Die auftretenden Personen sind sich dem Charakter nach fast ganz ähnlich, wenn man sie nur prüfen, und unter einander scharf vergleichen will. Sie sind der Anlage nach ganz gleich, nur unter den besondern Umständen, in welche sie der Dichter versetzet, nehmen sie eine äußere Verschiedenheit an. Man sieht z. B. nicht ein, warum Wallenstein gerade ein Astrolog seyn muß, um so zu handeln.

Die Gräfin Terzky philosophirt bei Gelegenheit ein wenig zu viel, bleibt aber sonst ihrem Charakter, der mit Kunst und List ehrgeizige Pläne verfolgt, getreu — wenigstens in diesem Theile des Wallensteins.

Octavio Piccolomini hat keinen festen Charakter. Aus seinen 1801.
Reden und Handlungen leuchtet bald ein menschlicher guter Geist, bald wieder ein falscher Dämon hervor. Bald muß man ihn achten, bald verachten. Er mißbraucht das Vertrauen Wallensteins auf eine höllische Art, indem er ihn an seinen Feind verräth, mit einem innerlich frommen, rechtlichen Gemüthe, von dem es zu erwarten gewesen wäre, daß Octavio vielmehr den Feldherrn warnen und von seinem Unglück zurückhalten würde.

In den Unterredungen mit seinem Sohne, der treu und offen an Wallensteins Seite stand, und am Ende, wo er die Offiziere von dem Generale abwendig macht, verliert sich der Dichter wieder zu sehr in das Detail der Geschichte, so wie er an andern Orten sich wieder zu weit von ihrem Faden entfernt und in eine phantastische Welt überfliegt. Schiller kann Idealität und Realität, Poesie und Geschichte nur schwer und selten richtig mit einander verbinden. Beide erscheinen bei ihm gewöhnlich wie verschiedene Elemente, die sich nicht durchdringen. Eine sehr auffallende Probe davon ist die weitläuftige Erklärung, welche der Kellermeister während des Banketts mit vielen gelehrten Anmerkungen von einem Becher giebt. Die wichtigste Scene bei der Tafel hält im Hindergrunde und wartet, bis der gelehrte, schwatzhafte Kellermeister mit seiner Becherexegese fertig ist.

Die übrigen Personen des Stückes erscheinen fast ohne allen Charakter. Buttler, Wallensteins zukünftiger Mörder, besitzt zu wenig Individualität, um an sich selbst zu interessiren. Man sieht ihn von dem Augenblicke, wo er Wallensteins Verbrechen gegen seine Person höret, mit Entsetzen; wie das tödtliche Messer an, das des Feldherrn Leben endigen wird. Sonst sind einzelne Situationen dieses Stücks sehr schön und interessant, z. B. die Sitzung, die Scene zwischen dem jüngern Piccolomini, der Gräfin Terzky und der Prinzessin.

Und jetzt noch einige Worte über das Verhältniß dieses Stückes zu dem folgenden. In der allgemeinen Zeitung an dem angeführten Orte heißt es: „Aus dieser kurzen Darstellung der dramatischen Fabel geht klar hervor, daß dieser erste Theil Wallensteins von den beiden Piccolomini seinen Namen nicht mit Unrecht führet. Obgleich uns darin der Dichter nur den Theil des Ganzen liefert, so ist dieses Ganze doch der Anlage nach darin enthalten und alles ist vorbereitet, was der zweite Theil

1801. nur dramatisch ausführen wird. Man sieht den allgemeinen Abfall der Regimenter von ihrem Feldherrn voraus, auch das Mordschwerdt, wodurch Wallenstein zu Eger umkommt, ist jetzt schon über seinem Haupte aufgehangen. Zwar sehen wir Max Piccolomini von seiner Leidenschaft zur Prinzessin festgehalten, zum großen Besorgniß seines Vaters noch in Pilsen zurückbleiben: aber seine Gemüthsart kennen wir so genau, der Charakter seiner Liebe und Geliebten ist so gezeichnet, daß über den Entschluß, den er fassen wird, kein Zweifel stattfinden kann. Er wird seiner Dienstzeit das schmerzhafte Opfer bringen, aber er wird es nicht überleben. Und so sehen wir von ferne schon eine Kette von Unglücksfällen aus einer unglücklichen That sich entwickeln und mit dem Einzigen, der alles hielt, alles zusammenstürzen."

Ohne Zweifel ist auf diese Art alles vorbereitet und — nur zu sehr vorbereitet, was erfolgen wird. Es kann nur noch eins geschehen. Dafür stehen wir. Der Dichter führt uns durch eine Menge schöner Zimmer und läßt uns dann unten vor dem Ausgange des Palastes stehen, mit der Hoffnung, daß er uns nächstens mit einigen Schritten hinausführen werde.

Wir sind kaum noch für das Folgende interessirt, weil das Meiste schon gethan ist, und den Schluß, an dem wir sind, mit Händen greifen. Wir verstehen es nicht, warum wir einstweilen vor der Thüre stehen sollen, ehe man uns hinausläßt? Warum aus einem dramatischen Momente zwei Perioden entstanden sind? Nicht die Länge und füllende Mannichfaltigkeit der Begebenheiten machen diese Theilung nöthig; bloß die übermäßige Länge der Reden, der rhetorische Schmuck! das Willkührliche, geben diesem Theile des Wallensteins die unproportionirte Ausdehnung, die den Schluß zu einem eignen, zweiten Theile extendiret. Der Dichter hätte mit einer weisen Aufopferung mancher an sich schöner, aber mit der Sache nicht nothwendig verbundener Gemälde zum Vortheil des Ganzen füglich ein Drama aus diesen zwei Theilen schaffen können, und die Gesetze der Kunst verbanden ihn dazu.

Etwas anderes ist es, wenn das Erste und Zweite ganz verschiedene Dinge sind, und aus ganz verschiedenen Ursachen folgen. Im Wallenstein hingegen hebt mit den zwei Piccolomini die Katastrophe schon an, die dem Helden den Untergang bereitet, und beide gehören, wie Ursache und Wirkung, unzertrennlich in eine dramatische Verbindung.

Durch die Trennung zweier an sich unzertrennlichen Dinge 1801.
hat nun freilich die reiche üppige Phantasie Zeit und Raum gewonnen, nach Belieben in allen Formen und Gestalten ihren Zauber vor dem erstaunten Auge des Zuschauers zu entfalten, und ihre Größe und Macht bewundern zu lassen; aber das Drama, die Einheit, das Interesse haben dadurch desto mehr verloren. Der Gang der Handlung steht alle Augenblick unter einem neuen rhetorischen oder philosophischen Kunststücke still, welches der Dichter dazwischen einschiebt. Wie kann auf diesem Wege das Interesse für das Stück selbst, für die Sache, eintreten, oder wie kann es fortschreiten?

Aus den angeführten Gründen hat man sich von dem zweiten Theile wenig versprochen. Man sieht gar nicht ab, wie ein einziger Schlag, der jetzt, durch alles vorbereitet, nothwendig und schnell erfolgen müßte, und der höchstens eine einzige Scene begreifen könnte, den Raum eines ganzen, neuen Dramas ausfüllen könne? Man erwartete ein großes Heer herrlicher Reden, brillanter Gemälde und Einfälle, mit welchem jener Schlag erscheinen und die folgenden vier oder fünf lange Aufzüge mit glänzender Langeweile ausfüllen würden. Desto angenehmer wurde jeder bei der Erscheinung von Wallensteins Tod, zwar nicht durch ein wahres dramatisches Kunstwerk — denn diesem fehlten alle Bedingungen — als vielmehr durch einen Reichthum theatralischer Effekte überrascht. Vorzüglich gefielen der dritte und letzte Akt, die auch in der That der guten Meinung vollkommen würdig sind, womit man anfänglich dieses neue Geschöpf des Schillerschen Geistes erwartete.

Wallensteins Tod.

Dieser Theil des Dramas hat viele und große Effekte. Die Abschiedsscene zwischen Max Piccolomini und der Prinzessin im dritten Akte macht einen unbeschreiblichen Eindruck, und das Pathos steigt hier zu einer Höhe, die vielleicht noch wenige erreichten. Jedes Auge blickte mit Thränen hin, und jedes Herz blutete unter dem gewaltsamen Risse dieser zwei schönen liebenden Herzen. Der jüngere Piccolomini leidet doppelt. Er trennt sich von Wallenstein eben so schwer, als von der Geliebten. Auf diese Art wird das Tragische dieser Scene zweischneidig. Alles zeigt sich den Liebenden unerbittlich. Ihr Herz selbst fordert das

1801. ungeheuere Opfer. Auch die folgende Scene, worin der jüngere Piccolomini dem maskirten **Buttler** das Leben Wallensteins so dringend und heilig empfiehlt, thut den höchsten Effekt, der noch durch die hereinstürzenden Soldaten, die den Jüngling mit Gewalt fortzuschlagen drohen, vermehrt wird.

Die fünfte Scene im zweiten Akt ist ein wahres Meisterstück und auch die Scene im vierten Akte zwischen Thekla und dem Boten, der ihr den Tod ihres Geliebten meldet, und die traurigen Umstände desselben beschreibt, kann nicht tragischer seyn. Der stumme, kämpfende, in sich verschloßne Schmerz der Prinzessin, der sich in wenig Lauten äußert, ist dem erzählenden Boten gegenüber meisterhaft motiviret. Bei allem dem sind auch hier die Reden und Deklamationen wieder in die Länge gedehnt, und Wallenstein bedient sich bei seinen Vorwürfen gegen Piccolomini Floskeln folgender Art: **Du hast Dich an meiner Liebe Brüsten schwelgend voll gesogen.**

Auch die Scene, wo ein Corps pappenheimer Dragoner in dem Saale erscheint, um von Wallenstein selbst zu erfahren, ob er von dem Kaiser abtrünnig werden wolle, hat viele theatralische Effekte. Die treue, biedere Anhänglichkeit dieser Kriegsmänner an ihren Feldherrn, ihre pflichtmäßige Gesinnung, die sie dem Dienste ihres Monarchen treu erhält, sticht stark gegen die falsche Maske ab, womit sie Wallenstein zu hintergehen sucht. Seine falschen Vorspiegelungen haben auch jene wirklich bereits dahin gebracht, daß sie ihm treu bleiben wollen; allein jetzt erscheint plötzlich Buttler, der böse Geist Wallensteins, mit der Nachricht, die Terzkyschen hätten den Adler von ihren Fahnen abgerissen, und dafür das Wallensteinsche Zeichen aufgesteckt. Dieses unglückliche Wort zerstöret auf einmal das gelungene Werk mit den Dragonern, welche letztere jetzt allen Glauben an Wallenstein verlieren, und schnell umwendend den Saal verlassen. — Der Moment dieser Scene ist fein und glücklich gewählt. Man erwartet fast nichts mehr für Wallenstein, so viel er auch selbst noch für sich erwarten mag. Auf einmal erscheint das Korps. Wallenstein ist der Geradheit und Pflichttreue der Soldaten gegenüber in Verlegenheit. Aber er umnebelt ihre Augen mit dem Vorgeben, als treibe er es mit den Schweden nur zum Schein. Jetzt tritt Buttler mit Vorwürfen über die Niederreißung des kaiserlichen Adlers herein, und die Soldaten, von

diesem Donnerwort getroffen, verschwinden, um Wallenstein auf 1801.
ewig zu verlassen.

Man bedauert Wallenstein, von dem sich jetzt auch der letzte Glücksengel gewendet hat; und sieht in Buttlern den geheimen schlauen Dämon, der die böse Nachricht zu rechter, wohlausgelesener Zeit hereinbrachte, um die neugewonnenen Truppen von dem Herzen des Generals hinweg zu reißen, und jedes neue Bündniß zwischen ihm und der Armee zu verhindern.

Der niederschmetternde Schlag auf Wallensteins eisernes Herz bei der Nachricht von Max Piccolomini's Tode, und die schnell darauf folgende, daß die Prinzessin sterben wolle, haben ihren Effekt auch nicht verfehlt.

Dagegen sieht man nicht wohl ein, warum das Ominöse gegen das Ende des Trauerspiels so ungemein gehäuft ist, welches noch dazu wenig Effekt thut, da uns jetzt nichts Unerwartetes mehr kömmt. — Wallensteins Stern geht am Himmel unter, seine Halskette bricht unter dem Auskleiden, der bedeutende Traum seiner Schwester, die ihm in der verflossenen Nacht in der Todtengruft liegen sah — alle diese Dinge dienen zu weiter nichts, als Wallensteins abergläubischen Charakter gänzlich zu — vernichten. Er hört und sieht dergleichen Zeichen, er, der sonst so Abergläubische, und kümmert sich nicht darum.

Shakespeare wendet diese Maschinerie oft an, aber wie? Gemeine Leute erzählen sich diese Zeichen, der Held des Stükkes, den sie betrafen, weiß nichts davon. Der große Dichter macht uns dadurch den Tod seines Helden größer, wichtiger und tragischer, er verstärkt den Effekt. Es ist uns, als fiele eine ganze Welt, wenn der Große fällt, da die ganze Natur, zeichengebend, daran Theil zu nehmen scheint. Seine Zeichen sind aber groß: Wallensteins Zeichen klein und nichtssagend. Z. B. das Zerbrechen der Kette, ein Umstand, der bloß Gelegenheit zu einer prächtigen Rede giebt, die Wallenstein beim Ausziehen seiner Kleider hält. Denn die Gunst des Kaisers, deren Verlust jener Halsketten-Bruch andeuten sollte, hatte er schon wirklich verloren; und dem Helden war jetzt sein politischer Fall selbst so gewiß, als jedem andern. Die Achterklärung war schon gegen ihn promulgiret.

Was der Gräfin Traum betrift, so hat dieser zwar allerdings Bedeutung; aber er dient zu weiter nichts, und ist in sofern ein unnützer Umstand.

1801. Wäre Wallensteins Charakter gehalten, so müßte, da er von abergläubischer Natur ist, jener Traum eine große Wirkung in ihm hervorbringen, und Handlungen bewirken. Aber Wallenstein findet jetzt in diesen Dingen ohne allen Grund nichts Bedeutendes, und überläßt sich auf einmal einer pflegmatischen Sorglosigkeit, die unbegreiflich ist. — In Shakespeare's Julius Cäsar erzählt am Todestage des großen Mannes seine Frau ihm einen ähnlichen bedeutenden Traum. Cäsar, der abergläubisch ist, richtet sich zwar anfangs nach diesem Zeichen, achtet es aber bald nicht mehr. Er hoft an diesem Tage König zu werden, und der Ehrgeiz, der Hauptzug seines Charakters, triumphiret über den Aberglauben, und deutet sich alle Zeichen mit Gewalt zu seinem Vortheil. Dadurch ist nun viel gewonnen. Der Charakter des herrschsüchtigen Helden steht jetzt in seiner ganzen Macht vor uns da, welche jede andere vernichtet. Auf der anderen Seite kömmt hier der Ehrgeiz in die höhere Gewalt eines feindseligen, unerbittlichen Schicksals, wodurch der Ausgang das höchste Pathos erreicht.

Die Griechen machten im Drama einen großen und glücklichen Gebrauch von dem Schicksale, und wirklich ist es das einzige Mittel, Menschen ohne ihre Schuld unglücklich zu machen, und auf diese Art, nach Aristoteles, mit der Bewegung unserer Seele durch Mitleid und Schrecken, den höchsten tragischen Effekt hervorzubringen. Dann entwickelt sich das Schicksal aus einer unvermutheten aber natürlichen Verknüpfung der Umstände, und die handelnde Person behielt ihren Charakter.

Schiller scheint hier den Griechen nachahmen zu wollen; aber er thut es auf eine unzuläßige Art. Damit das zum Effekt nöthige Resultat erscheine, läßt er seinen Helden in die Umstände gar nicht eintreten. Er führt ihn unter den Sternen in einer phantastischen Welt; doch trauet Wallenstein bei Gelegenheit wieder dem Ausspruch der Sterne nicht. In der Scene zwischen seinem Astrologen und dem Kommandanten von Eger, die ihm beide die nahe Gefahr auf das lebhafteste schildern, überläßt sich Wallenstein einer unverzeihlichen Sorglosigkeit, wodurch am Ende der Schein eigener Schuld auf seinen Untergang fällt, und die Absicht des Dichters und der ganzen Maschine auf unser Herz fast gänzlich verfehlt wird.

In der Geschichte der Thekla und des Max Piccolomini, wo dieser im Kampfe zwischen Pflicht und Liebe jener das schwere

Opfer bringt, sich mit Verzweiflung den Schweden entgegenstürzet, 1801.
und umkommt — hier, sag ich, hat der Dichter einen glücklichen Gebrauch mit dem Hebel des Schicksals gemacht. Nur macht die Todesart des Jünglings, „über den die Macht der Hufe ging", in der Erzählung des Boten einen widrigen Eindruck. Dieser Zusatz sollte eigentlich den Effekt verstärken; aber es ist unedel und beleidigend, einen jungen Helden unter den Pferdehufen, und nicht kämpfend zu Grunde gehen zu lassen.

Wallenstein macht am Ende — ob im Ernst oder Scherze? weiß Niemand — den Propheten. Er legt dem Bürgermeister von Eger die Hand auf das Haupt, und spricht von der nahen Erfüllung der Zeiten, von dem Sturz der Großen von dem Triumphe der protestantischen Religion. Aber man weiß, wie gesagt, nicht recht, ob er seinen Spaß mit dem kleinen Bürgermeister treibt, oder ob es Ernst ist? Mit einem Worte: es macht keinen Effekt und die Ungewißheit beleidigt auf der Bühne.

Am Ende erscheinen, wie schon vorher bemerkt wurde, der Kommandant der Festung und Wallensteins Sterndeuter. Dieser warnt durch seine Kunst, jener hat von Buttler selbst den beschlossenen Mord Wallensteins erfahren. Der General glaubt keinen von beiden. In der Warnung des Astronomen sieht er eine eigennützige Nebenabsicht. Der Kommandant wird eben so wenig gehört. Wallensteins Gemüths-Stärke, wenn er sie doch besessen hätte, wäre unter dem Schmerz des jüngeren Piccolomini Tod verloren gegangen. Leute, wie Wallenstein, werden nach ähnlichen Fällen erst furchtsam und abergläubisch, wenn sie es auch sonst nicht waren.

Der Dichter läßt aus griechischer Delikatesse seinen Helden hinter der Bühne tödten; dadurch verliert die letzte, wichtigste Scene allen Effekt; oder vielmehr sie bewirkt durch ihre Umstände einen äußerst widrigen.

Man hört ein dumpfes Getöse, einen Schlag und ein Fallen hinter den Coulissen, wie in einem Schlachthause. Der Dichter scheint dieses gefühlt zu haben. Um das Menschliche zu diesem Tode hinzu zu thun, wird Wallensteins Leiche auf einer Bahre über das Theater getragen. — Diese Scene macht nicht den geringsten Effekt, weil der Sinn von dem Tode Wallensteins nicht überzeugt ist. Die Erzählung, die nachher von demselben erfolgt, bewirkt das nicht; auf dem Theater muß alles angeschaut werden.

1801. Sehr unnatürlich und unzweckmäßig ist das noch, daß Buttler, der böse Geist Wallensteins, vor der Ermordung desselben einen sehr langen Dialog vor dem Zimmer des schlafenden Feldherrn mit dem Kommandanten hält. Gegen das Ende sollte die Handlung rasch, und so selten als möglich unterbrochen, vorwärts dringen. Diese Pflicht schrieb dem Dichter das Interesse des Zuschauers vor; hält man dieses in einem so wichtigen Zeitpunkte, wo alles zur Katastrophe eilt, durch Zwischenscenen auf, so wird es natürlich geschwächt, und der darauf erfolgende Schlag bleibt ohne Wirkung. Das erwärmte Herz wird durch Raisonnements abgekühlt, und verliert die eben erweckte günstige Stimmung. Der Charakter eines Buttlers raisonnirt nicht lang, er handelt ohne sich erst umzusehen, was andere dazu sagen möchten. Außerdem erscheint in ihm ein bis zum Meuchelmord erhitzter Mann. Wie käme der in der Nähe der Gelegenheit und seiner That zu der Lust einer trocknen weitläuftigen Vertheidigung seiner Absicht gegen andere? Wer wollte aber nicht alle jene Bonmots und glänzenden Sentenzen, die Buttler bei dieser Gelegenheit vorbringt, gegen die Wahrheit der Handlung und des Augenblicks aufgeben? Aber dies kann einmal unser Dichter nicht!

Die Gräfin Terzky, die den Fall ihres Hauses nicht überleben will, nimmt auf die Nachricht von Wallensteins Tode Gift, und verfällt in der letzten Scene vor den Augen der Zuschauer in Konvulsionen, wobei sie noch einige schöne Reden hält, nach welchen sie davon wanket. Dieser Charakter springt ebenfalls am Ende aus sich heraus, und verwandelt sich auf der Bühne. Die Gräfin zeigt zwar in den Piccolominis einen gewissen Ehrgeiz für ihr Haus, aber nie den Zug einer Helden-Seele, die fähig wäre, ihre Ehre nicht zu überleben. In diesem Zuge tritt die höchste Energie des Charakters und der Leidenschaft hervor. Sonst erscheint diese Dame nur als Sophistin, als Schauspielerin, sucht zu überreden, und lacht und freut sich hintennach ins Fäustchen, wenn es ihr gelungen ist. Ihr Charakter giebt nirgends ein Zeichen von einer solchen Gewalt, vielmehr erscheint er heuchlerisch, schwatzhaft, mit einem Worte: schwach. Uebrigens macht dieser Charakter eben wegen dieser falschen Zweideutigkeit nur wenig Effekt. Der Tod allein thäte eine Wirkung, wenn er nur psychologisch möglich wäre.

Thekla verschwindet, ohne daß der Zuschauer weiß, was aus 1801.
ihr geworden ist. Man nimmt aber zu viel Theil an dieser Person des Stückes, um über diesen wichtigen Punkt gleichgültig zu seyn. Ihr Verschwinden hat einen romantischen Anstrich. Man hört, daß sie ihrem Schmerz in das Kloster folgen will, wo ihr Geliebter begraben liegt. Aber ihr Schicksal ist nicht geendiget, die Gemüther der Zuschauer sind nicht befriedigt. Thekla müßte noch einmal erscheinen, und ihr Schicksal müste sich vor unsern Augen enden. Nach ihrem Charakter, nach dem Verlust ihres Geliebten kann sie nicht länger leben. Das Kloster spart sie auf; aber das Interesse, das Herz der Zuschauer kann sich nicht von unglücklichen Mädchen trennen. Ihr Geschick muß eine entscheidende Wendung nehmen; und es giebt nur eine, die unser Herz befriedigt, wodurch sie uns noch werth bleibt — ihr Tod. Sie muß sterben aus Gram, oder gewaltthätig, dann wäre diese Rolle erst wirklich geendet.

Schiller, der seine Figuren nach den strengen Regeln einer philosophischen Theorie zugeschnitten hat, scheint sich in diesem Charakter um so viel weiter von der Natur entfernt zu haben, als er seinem Systeme treu blieb. Dieses behauptet, man müsse der Phantasie freies Spiel lassen, den Spieltrieb beschäftigen, um eine desto größere Wirkung zu thun. Als er sein System in den ästhetischen Briefen aufstellte, nahm man jene Behauptung in dem wahren Sinne, den sie zuläßt. Aber hier zeigt es sich, was er damit sagen will. Man soll der Phantasie ihr Spiel lassen, ihr es überlassen, wie sie es macht. Sie mag das nothwendige selbst finden. Dieses Princip nun macht dem Dichter sein Geschäft überaus leicht; die Kunst spricht aber desto stärker dagegen.

Nachdem Wallensteins Schicksal vollbracht ist, erscheint der alte Piccolomini, zu spät, mit friedlichen Gesinnungen. Dieser Umstand ist glücklich gewählt. Das durch alles Vorhergegangene empörte Herz wird durch die Dazwischenkunft eines freundlichen Geschicks, das den Unglücklichen erwartete, innig gerührt, wozu noch die Trauer des Octavio Piccolomini über den Tod Wallensteins günstig mitwirkt, obschon die kaltblütige Kritik den Kopf dazu schüttelt. Zuletzt empfängt Octavio das Fürstendiplom durch einen Boten von dem Kaiser zur Belohnung. Aber diese

1801. Frucht aller seiner Thaten erfreut den Belohnten nicht, und mit einer Pantomime des Schmerzens schließt er das Stück.

Man kann nicht wohl begreifen, wie dieser kalte Charakter, dem es in allen seinen Handlungen vorzüglich um die Befriedigung seiner ehrgeizigen Absichten zu thun war, durch den Verlust eines Sohnes, den er doch wenig liebte, und eines Feindes, dessen Tod sein Werk ist, gegen die schönste Frucht seiner Intriken plötzlich unempfindlich werden, und jetzt blos der Stimme der Liebe und Menschlichkeit Gehör geben konnte?

A.

Feßler und Rhode, Eunomia, Berlin, 1801, Januar, pag. 18—65.

Maria Stuart, von Schiller.

Das Tragische in dem Stoffe dieses Trauerspiels, das Unglück einer jungen Königin, die von einer eifersüchtigen Nebenbuhlerin gefangen gehalten und hingerichtet wird; ist allerdings geeignet durch rührende Situationen zu erschüttern, für den Augenblick zu interessiren und hinzureißen. — Aber die Form, in welcher der Stoff im Ganzen dargestellt wird, und die einzelnen, sich widerstrebenden Bestimmungen desselben, lassen keinen Total Eindruck zu, den man aus der Vorstellung nach Hause nähme. Das gygantische Schicksal, das wir so gern im Trauerspiele handeln, und die Kraft des Menschen mit ihm im Kampfe sehn, weil, nach Schillers eigner Bemerkung, dieser Kampf, selbst wenn der Mensch in ihm erliegt, schon hebt; — denn nur dem Unendlichen erliegt die endliche Kraft — dies gygantische Schicksal verwandelt sich in diesem Trauerspiele in die kleinliche Leidenschaft eines elenden Weibes, dem es zwar nicht an Bosheit, wohl aber an Muth fehlt, boshaft zu scheinen, und das sich deswegen hinter Vorbehalte versteckt, die Jeder durchschauen kann. Nur ein Senfkörnchen Gerechtigkeit oder Großmuth in die Seele der Elisabeth gelegt, und — die ganze Tragödie kömmt um ihre Existenz!

„Aber die Thatsache ist wahr — die Geschichte sagt sie aus" — alles richtig; nur — die Geschichte ist kein Kunstwerk.

Mariens Unglück interessirt uns, wir sehen sie unschuldig 1801.
leiden — unschuldig? freilich insofern Elisabeth nicht das Recht hat, sie zu strafen, und weil man sie eines Verbrechens wegen straft, das sie nicht beging; aber wirklich unschuldig? nein! Bei der ersten Bekanntschaft, die der Zuschauer mit ihr macht, erfährt er: daß sie ihren eignen Gemahl ermorden ließ, und dem Mörder desselben ihre Hand gab — und freuet sich, daß endlich die Gerechtigkeit diese unnatürliche Verbrecherin ereilt. Wenn man's auch gegen das Ende vergessen könnte, daß die leidende, die unglückliche Marie eine Verbrecherin wäre, die in der härtesten Strafe nur den gerechtesten Lohn ihrer Übelthaten fände — so hat der Dichter dafür gesorgt, daß man zu rechter Zeit wieder daran erinnert wird, denn indem Marie zum Schaffot gehen will, beichtet sie laut ihre Verbrechen — und das Mitleid, das man mit ihr empfindet, nimmt die Natur des Mitleids an, das einen ergreift, so oft man in der Ferne einen Rabenstein erblickt! —

Je weniger sich nun dieser — so bestimmte — Stoff zu einem Trauerspiele schickt, je mehr ist die Kunst zu bewundern, mit welcher Schiller daraus eins seiner schönsten dramatischen Werke gebildet hat. Es giebt einzelne Scenen in demselben, die zu den schönsten gehören, die je auf einer Bühne vorgestellt sind. Dahin rechne ich die Zusammenkunft der beiden Königinnen im Garten — die Scene, wo Marie ihre Dienerschaft entläßt — die Scene, wo Leicester in der Phantasie die Hinrichtung mit ansieht, und man den ganzen Act in seinem Spiele, wie in einem Spiegel erblickt. Ergreifender würde die Scene noch seyn, hätte Schiller ein Mittel gefunden, ihn die Hinrichtung in der Ferne wirklich ansehen zu lassen. So groß der Dichter sich nun zeigt, so unbegreiflich ist es, ihn gegen das Ende wider eine Regel fehlen zu sehen, deren Richtigkeit man doch seit Aristoteles Zeiten nicht bezweifelt hat. „Jedes Drama muß ein Ende haben." Marie spielt noch eine gute Zeit fort, wenn das Drama schon wirklich zu Ende ist. Dies schließt mit dem fatalen Streich, der das Leben der Marie endet und den Leicester niederstürzt — aber nun sollen die Folgen dieses Acts für Elisabeth noch sichtbar gemacht werden — und sie betritt die Bühne aufs neue. Wir sehen sie noch auf eine gleisnerische Weise ihre That bemänteln — sehen sie von ihren Freunden und Lieblingen

1801. verlassen, — und freuen uns der Vergeltung, welche in diesen Folgen das unedelmüthige, rachsüchtige Weib trift — aber der Eindruck des Mitleids, den wir über Mariens Unglück hinausnehmen würden, ist geschwächt, und andere Gefühle haben sich an die Stelle gedrängt.

Diese nachtheiligen Folgen für die Elisabeth sind abermals historisch; und in einer historisch-dramatischen Bearbeitung einer Geschichte der Elisabeth dürften sie nicht übergangen werden; aber als Anhang oder Nachtrag zu dem Schicksal Mariens sind sie, wie mich dünkt, am unrechten Orte; weil sie zur Unzeit das Interesse von Marien ab auf Elisabeth lenken. Ich will noch etwas über die Hauptcharaktere in diesem Trauerspiel sagen.

Marie ist die Hauptperson des Dramas; für sie will der Dichter gewinnen, ihr Unglück soll uns rühren. Ihr Unglück ist ihre Gefangenschaft, ihre Hinrichtung durch Elisabeth, welche sie nicht verschuldet hat. Warum schwächt der Dichter diesen Eindruck durch die eingemischte, nicht zur Handlung gehörige Erzählung älterer Thatsachen, wie die Ermordung ihres Gemahls, welche Marie sich hatte zu Schulden kommen lassen, und stellt dadurch ihren Charakter in ein so abscheuliches Licht? — Bei der Entscheidung ihres Schicksals kommt diese vergessene Handlung gar nicht in Betracht, sie dient überall zu keinem Motive, als daß sie die Theilnahme an Mariens Unglück vermindert — daß sie die Idee hervorbringt: Sie leide verschuldet, was sie leidet — ihr widerfahre nichts, was sie nicht verdient habe. Warum verschwieg der Dichter jene Handlung nicht? „Sie ist historisch wahr.“ Aber braucht denn Alles, was Marie Gutes oder Böses gethan hat, hier zur Sprache zu kommen: wenn es auf die bevorstehende Bestimmung ihres Schicksals keinen Einfluß mehr hat? Ein anderes wäre es, wenn man diesen Mord zu einem Anklagepunkt gemacht, und sie als Mörderin verurtheilt hätte — dann freilich wäre sie nicht unschuldig gestorben, hätte kein Mitleid verdient. — Aber fühlte der Dichter nicht, daß sich jetzt jeder Zuschauer an die Stelle des Richters setzt — daß sein sittliches Gefühl ihn zwingt, Marien zu verurtheilen, ohne daß er dagegen der Elisabeth günstiger wird? Denn diese erscheint immer noch als ein grausames, listiges Weib; die eine ungerechte, tyrannische Handlung begeht, weil sie nach anderen

Beweggründen handelt, als die sind, nach welchen der Zuschauer 1801.
Marien schuldig findet.

Sollte die Elisabeth selbst nicht haben edler dargestellt werden können? Wenn man sie, bei den wirklichen Angriffen auf ihr Leben, von Seiten der katholischen Parthey, überzeugt hätte: daß sie die Sicherheit ihres Lebens, ihres Reiches und der eingeführten Religion nur durch den Tod der unschuldigen Marie erkaufen könne, so wäre Marie als ein Opfer der Zeitumstände — des Schicksals — gefallen; sie verdiente um so mehr unser Mitleid, und Elisabeth nicht unsern Abscheu!

Von der Geschichte würde dadurch nicht mehr abgewichen, als jetzt schon in der Zusammenkunft der beiden Königinnen und der Liebe des Leicester zu Marien abgewichen ist — beide finden in der Geschichte nicht statt. Ueberhaupt ist der Dichter ja nicht verbunden, sich so sclavisch an der Geschichte zu halten, daß seinem Werke dadurch Mängel erwüchsen — er muß die historische Wahrheit aufopfern, sobald sie dem Gedichte schadet.

Ich übergehe hier die untergeordneten Charaktere, weil weniger von ihnen abhängt. In Hinsicht der Sprache unterscheidet sich Marie sehr vortheilhaft vom Wallenstein. Man trifft weniger rhetorischen Schmuck darin an — hört weniger den Dichter in eigner Person. Daher dringt die Sprache mehr zum Herzen — ist dramatischer.

Die Darstellung dieses Trauerspiels auf unsrer Bühne gewährt einen hohen Genuß. Madame Unzelmann giebt uns in der Marie eine sehr vollendete Darstellung. In der Rolle des Leicester haben wir die beiden ersten Künstler unsrer Bühne wechseln sehen — Iffland und Fleck. Letzterm gehört die Rolle eigentlich, allein während einer Unpäßlichkeit desselben übernahm sie Iffland selbst. Nichts wäre wünschenswerther für die Bildung des Geschmacks eines großen Theils unsers Publikums, als ein ähnlicher Wechsel in den Hauptrollen aller bessern Stücke. Man würde Vergleichungen anstellen, und gerade diese Vergleichungen der verschiedenen Darstellungen derselben Charaktere und Momente sind am fähigsten, richtige Begriffe von Kunst hervorzubringen und den Geschmack zu gründen.

Feßler und Rhode, Eunomia, Berlin, 1801, April, pag. 349—353.

1801. **Tübingen. Maria Stuart, ein Trauerspiel von Schiller. Bey Cotta 1801. Octav. 15 Bogen.**

Die Anzahl der Schriftsteller in dem Fache unserer schönen Litteratur, deren Nahmen auch die Nachwelt wegen einiger Meisterstücke mit Ehrfurcht und Bewunderung nennen wird, ist nicht so groß, daß die Anzeige der später hin von solchen Schriftstellern gelieferten Arbeiten vielen Raum in unsern Blättern wegnehmen sollte. Zu Recensionen von den Werken der Schriftsteller dieser Art kann es nicht an Platz fehlen.

Maria Stuart ist ein zur Aufführung auf der Bühne völlig eingerichtetes Trauerspiel. Das Stück hebt an, wie das Urtheil über die unglückliche Königinn bereits gefällt ist, welches ihr Burleigh zu Fotheringay in dem ersten Act ankündigt. Hr. S. hat einem Neffen des Sir Amias Paulets, Hüters der Maria, Mortimer, eine wichtige Rolle spielen lassen; ein feuriger Jüngling, der in Italien insgeheim catholisch geworden, in die Maria verliebt ist, und sie retten will. Diese Person, und ein Liebesverständniß zwischen Marien und dem Günstling der Elisabeth, dem Grafen von Leicester, sind die Haupterfindungen in Rücksicht des Plans, die der Dichter in die Geschichte hineingebracht hat. Die Liebe zwischen Marien und Leicester wird aber wohl den meisten Lesern oder Zuschauern wenig Interesse gewähren. Leicester ist ein stolzer, elender Höfling, der eigentlich nicht lieben kann, sondern nur der Gemahl einer Königinn werden will, Marien vergessen haben würde, wenn ihn Elisabeth in den Besitz ihrer Hand so wie in den ihrer Gunst gesetzt hätte. Selbst allein als Werk der Darstellung betrachtet, interessirt Leicester nicht, und da Mariens Liebe zu ihm auch nicht als eine sehr lebhafte Leidenschaft gezeigt wird, so ist uns die Wahrheit des oft von Voltaire geäusserten Grundsatzes wieder recht anschaulich geworden, daß, wenn die Leidenschaft der Liebe in einem Trauerspiele nicht sehr feurig geschildert wird, sie nur den Eindruck des Ganzen schwächt, anstatt ihn zu erhöhen. Mortimer ist freylich feurig verliebt, aber in der Scene, wo er dieses am meisten zeigt, will er Marien Gewalt anthun. Die verzweiflungsvolle Lage, in welcher er sich befindet, hat den Eindruck des höchst Indelicaten in seinem Betragen bey uns nicht weggewischt; besonders auffallend auf der Bühne möchte diese Scene leicht werden. Maria wird als leichtsinnig beschrieben. Wir sehen in ihr durch Reue und Unglück

gemilderte Hoheit, leicht zu reitzende Lebhaftigkeit und Religiosität. 1801.
Der Charakter Elisabeth's ist nach der Geschichte gezeichnet, muß also ein höchst unliebenswürdiger Charakter seyn. Daß Kunst in der Schilderung dieses Charakters angewandt worden, verkennen wir nicht, aber da wir Hrn. S. nach unserer völligsten Ueberzeugung mit nichts Größerem als mit sich selbst, in seinem Meisterstücke vergleichen können, so müssen wir hinzufügen, daß nach unserm Urtheile seine Elisabeth weit hinter seinem Philipp im Carlos steht: ein Charakter, dessen Darstellung und Interesse ihn für uns nicht allein entschieden zu dem Ersten unserer Bühne, sondern vielleicht zu dem Ersten, den das Theater irgend einer Nation aufzuweisen hat, erhebt.

Die Scene des Stücks, die uns in eine lebhafte Bewegung versetzte, wobey uns warm ums Herz ward, und die einen starken Eindruck zurückließ, ist die im dritten Act zwischen den beiden Königinnen. Diese Zusammenkunft ist nicht aus der Geschichte entlehnt, sondern die Erfindung gehört dem Dichter, und also natürlich auch das große Verdienst der Schönheit der Ausführung. Mißbilligen müssen wir es aber sehr, daß Maria im fünften Acte auf dem Theater beichtet, die Absolution erhält und die Communion empfängt, wobey die Einsetzungsworte ausgesprochen werden, weil es nicht fehlen kann, daß die Vorstellung auf dem Theater von einer Handlung, die zu dem feyerlichsten Cultus der drey Religions-Parteyen gehört, die Anhänger dieser drey Parteyen beleidigen muß. Das Uebel wird auch nicht durch das dramatische Interesse, was diese Handlung erregt, einiger Maßen wieder gut gemacht. Was die Exposition des Stückes betrifft, so geschieht sie durch Nebenpersonen, eine Art der Exposition, die höchst selten gleich in ein volles Interesse für das Stück hineinzieht, wenn sie nicht auf eine wichtige, wunderbare Handlung gleich vorbereitet, wie die Schildwachen im Hamlet, die Hexen im Macbeth. Im Carlos wird durch die schöne Scene zwischen Carlos und Domingo das Trauerspiel eröffnet. Die Berathschlagung Elisabeth's mit ihren geheimen Räthen über die Entscheidung von Mariens Schicksal, Burleigh's Bemühungen, Leicester zu stürzen, diese politischen Scenen müssen den Zuschauer ohne Interesse kalt lassen. Wir hätten gewünscht, daß das Stück mit der Abführung Mariens zur Hinrichtung beschlossen worden wäre, denn die letzten Scenen, wo Elisabeth ihrer Heucheley bey der

1801. Nachricht von Mariens Tode freyen Lauf läßt, schwächen, nach unserer Empfindung, den Eindruck, wenn sie gleich darauf angelegt sind, die Theilnahme an Mariens Schicksal zu vermehren. Das Stück ist, wie Hrn. S. beste Arbeiten, in schönen Jamben geschrieben; wenn aber die Personen in großen Affect gerathen, so sprechen sie in Reimen. Hr. S. hat dieses, aber viel sparsamer, wie hier, schon im Wallenstein thun lassen. Wir können nicht sagen, daß uns die Reime zwischen den Jamben gefallen. Hr. v. Göthe ist, so viel wir uns erinnern, der erste Deutsche, der in ein paar Scenen seiner Iphigenie eine Veränderung des Metrums hat eintreten lassen: aber bey ihm sind es keine Reime, die zwischen den Jamben vorkommen, und dann paßt die Veränderung des Metrums sehr schön zu dem ganzen Charakter des Stücks und zu der Gemüthsstimmung der Personen. In der Maria scheint uns das nur der Fall zu seyn, wie die Königinn nach einer langen Gefangenschaft zum ersten Mahl in die freye Luft, in den Park von Fotheringay, tritt. Mit schönen Sentenzen ist Maria Stuart lange nicht so überladen, wie der Wallenstein. Das Stück hat der Fehler, sowie der Schönheiten von dieser Art, viel weniger. Von einem so großen Genie, wie Hr. S., läßt sich schon im Voraus erwarten, daß er denen, die vor ihm dasselbige Sujet bearbeiteten, eben nichts verdankt. Die neueste Englische Marie von St. John haben wir nicht bey der Hand, aber aus Banks Albion Queen's ist sicher nichts entlehnt.

Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen, Göttingen, 1801, 8. Junius.

Gedichte von Friedrich Schiller. Erster Theil. Leipzig, b. S. L. Crusius. (Schwp. 1 Thlr. 16 Gr., Schrbp. 1 Thlr. 8 Gr.)

Teutschland ehrt, mit dankbarer Liebe, seine grossen Künstler, und die oft gehörte Klage, über die Kälte und Gleichgültigkeit des Vaterlandes gegen sie und ihre Werke, ist so ungerecht als ungegründet. Der Pöbel aller Kasten unter allen Nationen, den das Odi profanum vulgus des Venusinischen Sängers trifft, macht hier nicht die Regel. Wie könnte auch dem großen Manne mit dem zweydeutigen Lobe dieser Menge und ihrer Repräsen=

tanten gedient seyn? Ihr Kaltsinn ehrt ihn. Aber wir sind auch ein Volk; die gebildeten Menschen aus allen Ständen, vom Strand der Ostsee bis an die Donau, und vom Riesengebirge bis an den Rhein, machen dieses Volk aus, und es ist nicht seine Schuld, daß seine Liebe und sein Beyfall dem großen Künstler nicht in öffentlichen Zeichen zu Theil wird. Sollten wir uns einst einer Hauptstadt und, in den schönsten Gefilden einer von Bacchus gesegneten teutschen Provinz, Isthmischer Spiele rühmen können, so würden auch unsre Künstler erfahren, daß das Vaterland dankbar ist; so würden sie vernehmen, was in dem Busen einzelner teutscher Männer und Frauen für sie spricht; sie würden durch 1801.

„der Versammlung Händeklatschen, des Volkes ehrenbezeugendes Aufstehn",

und durch einen im Namen des Vaterlandes dargereichten Eichenkranz, sich öffentlich geehrt sehen.

Der Dichter, dessen Gedichte wir anzuzeigen beauftragt sind, würde mit wenigen Edeln, unter den ersten Bekrönten seyn; und als wir dies Geschäft übernahmen, war es uns ehrend und erfreulich, uns berufen zu glauben, die Gefühle und Gesinnungen der Nation öffentlich auszusprechen. Wir thun dies, und danken in ihrem Namen dem teutschen Dichter, der seinem Volke mit diesem ersten Bande seiner gesammelten Werke ein schönes und theures Geschenk gemacht hat. Wer kennt und schätzt sie nicht? Sie sind in den Händen aller gebildeten Menschen, die fähig und es werth sind, sich in den Schöpfungen großer Geister zu spiegeln und als veredelte Wesen darin wieder zu finden; seine Gesänge leben auf den Lippen und in den Herzen aller Freunde der Musen. Wir kennen den Umfang und die Tiefe seines Geistes; wir wissen, daß beynah keine Dichtungsart ist, in welcher sich Schiller nicht versucht und als Meister bewährt hatte, und aus der Beschauung seiner mannichfaltigen Darstellungen ist uns ein Bild seines dichterischen Charakters hervorgegangen, welches uns mit Bewunderung und begeisternder Achtung an sich zieht. Eine schöpferische Einbildungskraft, eine glühende Phantasie, unter der Herrschaft einer klaren Besonnenheit, durch welche die Begeisterung des Dichters ein edler, gehaltener Flug im Gebiete des Schönen und Anmuthigen wird; ein mehr tiefes als zärtliches Gefühl, verbunden mit ungewöhnlicher Kenntniß der Welt und des

1801. Menschen; ein reicher, mit ausgesuchten Kenntnissen geschmückter Geist und ein feiner Geschmack, in der Schule der klassischen Künstler geprüft und geläutert, der das Gefühl des Schicklichen und Würdigen in ihm zum Canon gefestigt hat; eine besondere Kraft, sich seines Gegenstandes zu bemächtigen, ihn ins Leben zu zaubern und darzustellen; ein edler, heiterer Ernst, der durch seine betrachtenden Blicke alle Erscheinungen des Lebens und der Welt aus Ihren gemeinen und zufälligen Verbindungen, in das Gebiet einer höhern Ordnung emporzieht, und sie zu Symbolen einer ewigen Wahrheit, oder eines sittlichen Gefühles stempelt; ein reiches, glänzendes Colorit; eine gediegene, kräftige Diktion, die oft selbst die Regel und den Wohlklang der Energie zu opfern scheint: dies sind die Hauptzüge zu dem Bilde des Dichters, dessen Werke wir vor uns haben.

Bey dieser, sicher vorauszusetzenden, genauern Bekanntschaft des Publikums, mit dem Charakter und den Schöpfungen Schillers, können wir unsere Arbeit größtentheils dahin beschränken, die Leser darauf aufmerksam zu machen, was der Dichter gethan hat, um sich selber der Vollkommenheit näher zu bringen, und eine Würdigung seiner Verdienste als Kritiker seiner eignen Produkte, wird auch die Vorstellung von dem Werthe des Geschenkes, das wir von ihm erhalten haben, erhöhen und unsern Dank vermehren müssen. Das eben so erfreuende, als belehrende Geschäft, einen Künstler,

welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt schon
liebten, welchen, als Kind, Venus im Arme gewiegt,
welchem Phöbus die Augen, die Lippen Hermes gelöset
und das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt,

ihn, diesen Seligen, von seinem ersten Eintritt in das Reich der Kunst, bis zu seiner Vollendung auf seiner Laufbahn zu begleiten, überlassen wir jungen Lehrlingen, die seine Studien nicht ohne großen Gewinn für ihre eigne Vervollkommnung zum Muster und zur Warnung brauchen werden.

Auf eine kritische Betrachtung der einzelnen Stücke dieser Sammlung und auf die Entwickelung ihrer technischen und geistigen Schönheiten, können wir uns hier nicht einlassen. Das würde für alle, die nicht berufen sind, eine vergebliche, und für die Berufenen, die mit Herz und Geist zu lesen verstehen, eine

überflüssige Arbeit seyn. Eben so wenig sind wir gesonnen, 1801.
mit diesen Gedichten das herkömmliche Geschäft der gewöhnlichen, so genannten Kritiker zu treiben, die der Meynung leben, daß Kritik, Rüge, und recensiren — tadeln heiße, und daß nur dadurch ein Recensent als solchen sich bewähren könne. Für die Meister in ihrer Kunst, die weit über ihrem Publikum und dem Zeitalter stehen, die sich selbst ihre Gesetze geben, und durch ihre Werke den Canon des Höchsten erst construiren, können unsere, auf einen ganz andern Zweck berechnete Recensionsanstalten, nicht geeignet seyn; den gewöhnlichen Lesern aber ist es sehr gleichgültig, ob sie es wissen oder nicht, wo der gute Homer zuweilen geschlafen zu haben scheint, und der kleinherzigen, neidischen Schadenfreude, der es wohl thut zu erfahren, daß auch die Sonne ihre Flecken habe, können wir nicht zu Diensten stehen!

Wir finden in diesem ersten Theil der gesammelten Gedichte, Balladen, Romanzen, Elegien, lyrische Gedichte, Epigramme und eine freye Uebersetzung des zweyten Buchs der Aeneide in Stanzen, und unter allen diesen, in jeder Gattung, mehrere, die darin zum Muster aufgestellt werden könnten. Dahin rechnen wir unter den Romanzen, den Kampf mit dem Drachen, besonders in Rücksicht auf die meisterhafte Anlage des Plans, der Anordnung der einzelnen Theile und ihrer Verbindung zu Einem Ganzen, wodurch die kräftige und lebendige Darstellung in diesem Gemählde voll rascher Handlung allein möglich wurde. Ferner, unter den Balladen, den Taucher, wo Schillers schöpferische Einbildungskraft, seine kühne Fantasie und seine kecke, lebendige Farbengebung besonders glänzend erscheinen. Unter den Elegien dünkt uns der Spaziergang, die vorzüglichste zu seyn, dieses vortrefliche Gedicht, welches uns, wie in einem Spiegel, die ganze Welt der Erscheinungen vorüberführt, uns die Menschheit auf allen Stufen ihrer möglichen Bildung zeigt, sich von dem ewig Bleibenden und Dauernden über alles Bewegliche, dem Wechsel und dem Untergang unterworfene, mit gehaltenem Fluge hinbewegt und endlich wieder zur göttlichen Natur zurück gekehrt, den schönen Cyklus mit einem Worte voll himmlischer Ruhe und freudigen Trostes beschließt. Schon diese Elegie allein könnte einen Dichter, als einen wahrhaft solchen, bewähren und beglaubigen. Zu einer ganz eigenen Gattung gehört das mit schönen

1801. Gemählden reich ausgestattete Lied von der Glocke, welches so wie mehrere Andre in dieser Sammlung nach unsern hergebrachten Schulbüchern über die Dichtungsarten schwerlich ein Fachwerk finden würde. Unter den lyrischen Gedichten ist die Erwartung, voll italiänischer Wärme und Fülle, mit glühenden Tinten gemahlt und die Dithyrambe würde Anakreon gern gesungen haben. Einige andre kleine Gedichte und die mehrsten der Epigramme zeigen uns den philosophirenden Dichter, der die reichsten und tiefsten Ideen auf das glücklichste in poëtische Formen einzukleiden weiß.

Ganz neu und bisher noch nicht bekannt gewesen, ist das schöne Gedicht an Göthen (1800) in unvergleichlichen italiänischen Stanzen, welches Melpomenens heiligste Geheimnisse für die Geweyhten ausspricht und unsern teutschen Dramatikern ein Orakelspruch seyn könnte, in welcher Beziehung auf sich sie besonders die Tragödie der Franzosen zu studieren hätten.

Aus der Anthologie, die 1782 herauskam, finden wir nur das Lied: meine Blumen, aufgenommen. Aber in welcher veränderten und veredelten Gestalt erscheint es hier! Wir vermuthen, daß wenige unserer Leser die Anthologie, alle aber Schillers Gedichte zur Hand haben werden, und setzen daher zu einem eben so interessanten als belehrenden Vergleich die frühere Lesart hierher. (Anthol. p. 132.)

Schöne Frühlingskinder lächelt,
    Jauchzet Veilchen auf der Au!
Süßer Balsamathem fächelt
    Aus des Kelches Himmelblau.
Schön das Kleid mit Licht gesticket,
Schön hat Flora euch geschmücket
    Mit des Busens Perlenthau!
Holde Frühlingskinder weinet!
Seelen hat sie euch verneinet,
    Trauert Blümchen auf der Au!

Nachtigall und Lerche flöten
    Minnelieder über euch,
Und in euern Balsambeeten
    Gattet sich das Fliegenreich.

Schuf nicht für die süßen Triebe 1801.
Euern Kelch zum Thron der Liebe
So wollüstig die Natur?
Sanfte Frühlingskinder weinet
Liebe hat sie euch verneinet,
Trauert Blümchen auf der Flur!

Aber wenn, vom Dom umzingelt,
Meine Laura euch zerknickt,
Und in einen Kranz geringelt
Thränend ihrem Dichter schickt —
Leben, Sprache, Seelen, Herzen,
Flügelboten süßer Schmerzen!
Goß euch dies Berühren ein.
Von Dionen angefächelt,
Schöne Frühlingskinder lächelt,
Jauchzet Blumen in dem Hayn!

Wir bitten die Leser damit die Blumen in dem vorliegenden Bande p. 47. zu vergleichen, und sie werden sich überzeugen, daß die Grazien dem feilenden Künstler die Hand geführt haben.

Hektors Abschied, (1780.), die Resignation, (1786.), der Kampf, (1786.), die Götter Griechenlands, (1788.), die Hochzeit der Thetis, (1789.) und die Zerstöhrung von Troja, (1792.) waren schon früher bekannt, und unter diesen haben die Götter Griechenlands besonders zu ihrer Zeit dadurch Epoche gemacht, daß mattäugige und geschwürige Eiferer dieses schöne Spiel der Phantasie aus dem freyen und heiteren Gebiete der Kunst, in die engen und dunkeln Räume des theologischen Schulglaubens hinüberzogen. So wie die Götter Gr. in dieser Sammlung wieder erscheinen, würden jene frommen prosaischen Menschen sie nicht mehr so gar ärgerlich finden. Das Gedicht ist um 9 Strophen kürzer, und sehr verändert worden; das richtigste kritische Urtheil und das zarteste Gefühl hat den Künstler bey der Umarbeitung desselben geleitet und unstreitig hat es nun an Wahrheit und ethischer Feinheit gewonnen.

Alle andere Gedichte dieser Sammlung, also der größte Theil derselben, sind neuer und seit 1795. aus der neuen Thalia, den Horen und dem Schill. Musenalmanach schon bekannt gewesen.

1801. Aber auch an diesen, obgleich sie schönere Früchte eines reiferen Kunstalters waren, bemerkt man überall, im Vergleich mit den früheren Ausstellungen, den glücklichen Fleiß des wahren Künstlers, der sich selbst nie genügt, der immer das Ideal noch über seinen gelungensten Arbeiten erblickt, mit sicherer Hand bessert, mit strenger Resignation verwirft und sich selbst nicht schont, gält es auch, sein Liebstes den höheren Foderungen der Kunst zu opfern.

Einige dieser Gedichte haben größere, andere kleinere Veränderungen untergehen müssen; vermehrt oder verlängert hat der Dichter keines, wohl aber verkürzt; Diktion und Rhythmus haben in allen gewonnen. So sind z. B. in der Antike an den Wanderer aus Norden (Horen 1795. 9tes St. S. 128) die vier letzten Distichen weggeblieben, zu deren Verurtheilung ein Künstler von weniger scharfem und geschmackvollem Urtheil sich schwerlich würde haben entschließen können. Die Ideale sind um zwey Strophen kürzer, und dem Ideale wirklich näher gebracht worden. Die zweyte und dritte Strophe sind zusammengeschmolzen, die Liebesknoten, die sich um die Säule der Natur schlangen, sind ausgemerzt, und die siebente Strophe, die ein zwar schönes, aber müssiges Gleichniß enthielt, ist weggelassen. Nur hat es uns befremdet, in der vorletzten Strophe, statt der Freundschaft selbst noch die Hand der Freundschaft zu finden, von der, unseres Bedünkens nach, nicht füglich gesagt werden kann: „daß sie dem Dichter noch zur Seite stehe, liebend bey ihm ausharre, ihm folge bis zum finstern Haus, sie, die er früh gesucht und gefunden habe, mit der sich die Beschäftigung gerne gatte u. s. w."

Die schöne kleine kraftvolle Erzählung, der Handschuh, hat auch eine Veränderung erlitten. Es hieß sonst am Schluß:

> Und der Ritter, sich tief verbeugend, spricht:
> Den Dank, Dame, begehr' ich nicht.
> Und verläßt sie zur selben Stunde.

Nun aber lesen wir:

> Und er wirft ihr den Handschuh ins Gesicht &c. &c.

Wir stimmen gegen den Verfasser, für die erste Lesart, indem uns ein solcher thätiger Ausbruch des männlichen Un-

willens zwar gerecht zu seyn, aber ganz gegen den Geist und die 1801.
Sitte des Ritterthums besonders in Frankreich zu verstoßen scheint. War die *tiefe* Verbeugung zu viel, vielleicht zu unredlich gegen das innerste Gefühl des beleidigten Mannes, so hätte er sich leichthin verbeugen mögen; denn in seinen Worten lag immer schon unendlich viel mehr, als in jener nicht ritterlichen Handlung des Werfens, und sie erhielten ihren feinsten und giftigsten Stachel gerade durch den Schein von conventioneller Achtung, womit sie der Ritter aussprach. — Doch genug, da wir keine Kritik für den Dichter, sondern eine Anzeige für das Publikum und besonders für junge Künstler zu schreiben hatten, die, wenn es ihnen um die Kunst und die Kritik mit liebevollem Ernst zu thun ist, Schillers Gedichte studiren und in diesen Meisterwerken die Regeln und Geheimnisse der göttlichen Poesie nicht vergebens suchen werden.

Literatur-Zeitung, Erlangen, 1801, 29. Juny.

Leipzig, den 14. September 1801.

Die Zusammentreffung mehrerer Umstände haben Leipzig das Glück verschafft, Schillers neuestes dramatisches Werk, seine *Jungfrau von Orleans* zuerst auf die Bühne zu bringen. Daß weder das Publikum noch unsre Schauspieler dagegen unempfindlich gewesen, hat das ungemeine Gedränge bei den beiden am 11ten und 13ten dieses Monats gegebnen Vorstellungen, und das Spiel unsrer vorzüglichsten Künstler, einer Hartwig, Reinhard und Schirmer, eines Opitz, Ochsenheimer, Haffner und Schirmer gezeigt. —

Journal des Luxus und der Moden, Weimar, 1801, October, pag. 555.

1801. **Berlin. Bei Unger: Kalender auf das Jahr 1802. Die Jungfrau von Orleans. Eine Romantische Tragödie von Schiller. Duodez. 260 S.**

Hr. Schiller hat in diesem Trauerspiele in fünf Aufzügen, dem ein Prolog vorangeht, in welchem das Mädchen von Orleans die erste Veranlassung erhält, die Befreyung ihres Vaterlandes von den Engländern zu unternehmen, die Johanna als eine wahre Prophetinn und Wunderthäterinn darstellen wollen. Sie sagt nicht allein den Tod des Grafen von Salisbury, die Entdeckung von Amerika und mehrere andere künftige Ereignisse aus der Geschichte voraus, sondern sie kämpft auch mit einem schwarzen Ritter, einem Gespenste, das verschwindet; und nach einem Gebete auf dem Theater erhält sie die Kraft, die schwersten Ketten, zu zerreißen. Dieser Ursache wegen mag wohl das Stück den Titel einer Romantischen Tragödie erhalten haben, da es nach seiner übrigen Anlage den eines historischen Trauerspiels hätte führen können. Der Nahme thut nichts zur Sache. Was wir aber von einem jeden Trauerspiel fordern, ist die Erregung eines lebhaften Interesse an der Handlung und den Hauptcharakteren des Stücks: eine Forderung, die auf keinen willkührlichen Regeln beruht, sondern aus der Natur der menschlichen Empfindungen fließt. Dieser Forderung ist in der Jungfrau von Orleans gar kein Genüge geschehen. Der Dichter hat sich freylich die Schwierigkeiten, diese Ansprüche zu erfüllen, sehr gehäuft. Die Haupthandlung ist die Befreyung Frankreichs von den Engländern — eine große politische Begebenheit, an welcher es so schwer hält, ein großes dramatisches Interesse zu erwecken. Carl VII., dessen Charakter in der ersten Scene, wo er auftritt, recht gut gezeigt wird, ist nicht der Mann, dessen Glück oder Unglück uns zu einer warmen Theilnahme bewegen könnte. Johanna ist eine Maschine des Christlichen Fatums, und als Wunderthäterin gehet sie aus der Reihe der uns bekannten wirklichen Wesen heraus. Soll sie auf diese letzte Weise interessiren, so hätte es der größten Kraft der Darstellung bedurft. Hr. S. hat nicht allein in seiner Geschichte des Abfalles der Niederlande gezeigt, wie er als ein vollkommener Meister Charaktere in historischer Rücksicht schildern kann. Er hat das in dramatischer Rücksicht eben so vollkommen in seinem Carlos gethan. In seinem Geisterseher führt er das Unglaubliche unsern Augen vor, so daß wir nicht denken, ob und wie das Erzählte

möglich sey. In der Johanna vermissen wir die Darstellungs- 1801.
kraft. Die Wunderthäterinn wird unserer Einbildungskraft nicht begreiflich, und in der Haupt-Scene, wo sie von ihrem Vater des Einverständnisses mit bösen Geistern beschuldigt wird, wo sie keine Wunder thut, können wir ihr hartnäckiges Stillschweigen eben so wenig vertheidigen, als begreifen. Von den übrigen Personen des Stücks zieht uns sonst auch keine an sich.

Der Mangel eines lebhaften Interesse an den Hauptpersonen und der Handlung kann zwar in einem Trauerspiele durch Nichts hinreichend ersetzt werden; allein einzelne rührende Situationen und Scenen können doch in einer Tragödie, wenn sie gleich den Haupterfordernissen kein Genüge leistet, vorkommen. Sehr ungern gestehen wir es aber, daß wir auch rührende Situationen und Scenen in der Johanna vermißten. Von der Schönheit der Sprache reden wir billig zuletzt: denn so einen großen Werth wir auch derselben in einem dramatischen Kunstwerke beylegen, so möchten wir doch nicht gern in den Fehler der meisten Französischen Kunstrichter verfallen, die in der Beurtheilung eines Trauerspiels sich nur hauptsächlich damit beschäftigen, ob die Verse schön sind. Jeder Deutsche kennt und bewundert Hrn. S. meisterhafte Behandlung der Sprache in seinen vorigen Arbeiten in Jamben. In dem vorliegenden Stücke verkennen wir auch die Gewalt des Meisters in der Sprache nicht; allein wir sind auf keine Stellen gestoßen, die uns durch die Neuheit der Bilder oder die Schönheit des poetischen Ausdrucks angezogen hätten, auf keine der schönen dichterischen Blumen, die sich im Wallenstein häufig finden.

Aufgeführt kann das Stück werden, und wenn der darin herrschende Tumult und der vorkommende Pomp einiger Maßen auf einer großen Bühne mit dem gehörigen Anstande dargestellt wird, so dürfte es eine Menge Zuschauer herbeyziehen; aber daß solche Spektakel-Stücke nicht gemacht sind, die dem Verfalle nahe Schauspielerkunst bey uns Deutschen wieder zu heben, darüber haben wir des großen Ekhof's Vorhersagung auf unserer Seite, und gern möchten wir das Urtheil des größten Künstlers, den wir je sahen, des Hrn. Schröder, über diesen Punct hören, das wahrscheinlich eben so ausfallen dürfte.

Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen, Göttingen, 1801, 19. November.

1801. ## Theater.

Ostermesse 1801. Bekanntlich haben die dramatischen Werke unserer beliebten bessern Schriftsteller, wie die Sonne in einigen Schweizer-Thälern einen doppelten Aufgang; einen für das sehende, den andern für das lesende Publikum. Kaum ist der Nahme eines neuaufgeführten Schauspiels durch die Theater-Zeitungen erschollen, als alle Directionen verhältnißmäßig ihre Kräfte aufbieten, um es aus der ersten oder aus einer zweiten und dritten Hand zu erhalten, damit ja die neuheitslustigen Zuschauer nicht zu lange etwas Altes sehn. Mehrere Rücksichten vereinigen sich vielleicht bei dem Dichter, das Manuscript noch einige Zeit zurück zu behalten, und finden auch diese nicht statt, so eilt doch die Sprache jeder andern Mittheilung zuvor. Was von Schiller, Iffland oder Kotzebue durch den Druck erscheint, ist daher nur für diejenigen neu, die ein mißgünstiges Geschick von Thaliens Lieblingssitzen entfernt hält.

Voll der gerechtesten Erwartung haben diese seit länger als einem Jahre Schillers Maria Stuart (1.) entgegen gesehen, die endlich in der genannten Messe Cotta zu Tübingen (Preiß 1 rthlr. 4 gr.) geliefert hat. Welches auch das Urtheil der Leser über dieses Trauerspiel, im Vergleich mit den frühern Werken des großen Dramatikers, seyn mag, der Kunstrichter wird dem nämlichen Genius, der, so hoch er auch strebt, dennoch nie dem Gebiet der Regel entfliegt, den Preiß zuerkennen. Eine Zergliederung dieses Werkes würde zugleich eine Kunst des Trauerspiels seyn, aber sie erfordert Geschmack und ruhige Prüfung, nicht blos Gefühl für die Schönheiten desselben, und vielleicht selbst, um die verborgenen zu finden, das Auge eines Meisters, von dem man mit Ariost sagen kann:

> Er gibt zugleich den Stoff, daß Andre ihn erheben,
> und macht der Andren Ruhm durch seine Schriften leben;

zwei Zeilen die sich nicht passender als auf den Verfasser der Briefe über Emilia Gallotti anwenden lassen.

Mit steigendem Interesse folgen wir dem Gange der immer fortschreitenden Handlung von dem Act an, der die Exposition des Ganzen, aber auch diese nicht blos erzählend, enthält. Hier allein hat uns einen Augenblick die Bewunderung verlassen, die

das Schöne und Erhabene einflößt. Die Vorwürfe, welche Hanna Marien macht, die Worte 1801.

Verlassen hatte Euch die zarte Scheu
der Menschen, eure Wangen, sonst der Sitz
Schaamhaft erröthender Bescheidenheit,
sie glühten nur vom Feuer des Verlangens.

sind desto empörender, da Hanna nur entschuldigen will. Keine Andre als sie selbst durfte Mariens Anklägerin werden. Um diesen unangenehmen Eindruck zu vertilgen, folgt sogleich eine Scene der höchsten Wirkung. Mortimer, der Neffe des Ritters, Sir Amias Paulet, dem Mariens Verwahrung auf seinem Schlosse Fotheringhay übergeben ist, hat heimlich zu Rom die katholische Religion angenommen! ein Schüler des Kardinals von Guise, des Oheims Mariens, schickt ihn dieser nach Rheims, zu der Gesellschaft der ausgewanderten Schotten. Das Bildniß Mariens, das er hier erblickt, flößt ihm Liebe für ihre Person, und zugleich noch wärmere Theilnahme an ihrem Schicksale ein, genug für jenen Bund, um ihn zu seinem blinden Werkzeuge zu machen. Voll des Gedankens Marien zu reten, das Mittel sey, welches es wolle, ist er nach Fotheringhay zurückgekehrt, aber der enthusiastische Jüngling besitzt auch zugleich Kraft und Verstellung, und weiß seine wahren Gesinnungen meisterhaft seinem Oheim zu verbergen, so daß ihm dieser unbedenklich den Zutritt zur Königin verstattet. Hier erzählt er die Geschichte seiner Bekehrung, und verheißt der Gefangenen Freiheit durch seine Hülfe. Maria räth ihm sich an Leicester zu wenden, und giebt ihm einen Brief an diesen Günstling Elisabeths, der unwillig über die Hofnungen, welche seine Gebieterin dem Herzog von Anjou gegeben hatte, die frühere Verbindung mit Marien, die Eitelkeit und Selbstsucht trennten, wieder anknüpfen will. Mortimer bringt Marien zugleich die Nachricht, daß die 42 Richter sie für schuldig an Babingtons Verschwörung gegen die Königin von England erkannt haben, und daß ihre ehemaligen Sekretäre Kurl und Nau (Naué) gegen sie gezeugt hätten. Nur diese Treulosigkeit ist was sie empört, aber ihre ganze Fassung kehrt zurück, als der Großschatzmeister Lord Burleigh, der Schöttländer und ihrer Königin unversöhnlicher Feind, mit dieser Bothschaft hereintritt. Sein Versuch, den rauhen Paulet zur heimlichen Ermordung der Gefangenen

1801. zu bewegen, scheitert, und es scheint fast, als ob ihn der Dichter, bei dem sichtbaren Widerstreben des Ritters, in seinen Eröffnungen zu weit gehen ließe. Auch dieser Charakter ist der Geschichte, gegen welche sich der Dichter sonst mehrere Freiheiten erlaubt, gleich allen übrigen, vollkommen treu geschildert. Paulet, sagt Robertson von ihm, though rough and harsh, was nevertheless a man of integrity and honour. Sollte nicht aus dem doppelten Genusse, den uns diese Uebereinstimmung gewährt, eine Regel für das historische Gedicht hervorgehn?

Im zweiten Act lernen wir die Königin von England kennen; eine Frau ohne Weiblichkeit, sinnlich und eitel, ohne Liebe, nur als Regentin groß!

> Das Eine höchste, was das Leben schmückt,
> Wenn sich ein Herz, entzückend und entzückt,
> Dem Herzen schenkt, in süßem Selbstvergessen,
> Die Frauenkrone hat sie nie besessen,
> Nie hat sie liebend einen Mann beglückt.

So erscheint Elisabeth überall, in der Audienz, welche sie dem franz. Gesandten ertheilt, wie in der Unterredung mit ihren Ministern, Burleigh, Leicester und Talbot, Graf von Shrewsbury, deren Charactere vortreflich gehalten und, mit einer dem Dichter eigenthümlichen Kunst, zugleich in wenigen Zeilen ausgesprochen sind. Als Talbot, der redliche Patriot und unwandelbare Vertheidiger Mariens, seine Entschuldigungsgründe für die Unglückliche in die Worte zusammenfaßt:

> Denn ein gebrechlich Wesen ist das Weib,

da erwiedert Elisabeth schnell:

> Das Weib ist nicht schwach. Es gibt starke Seelen
> In dem Geschlecht — Ich will in meinem Beiseyn
> Nicht von der Schwäche des Geschlechtes hören.

Paulet und sein Neffe unterbrechen diese Berathschlagung, indem sie der Königin einen Brief Mariens mit der Bitte überbringen, ihr in Fotheringhay eine Unterredung zu schenken. Nachdem Elisabeth dem jungen Mortimer, dessen Verstellungskunst sie gleichfalls täuscht, die Ermordung ihrer Nebenbuhlerin, jedoch vorsichtiger als Burleigh dem Sir Paulet, aufgetragen hat, so entschließt sie

sich, ihr Gesuch zu bewilligen, hauptsächlich aus Eitelkeit, weil 1801.
Leicester sie glauben macht, sie werde durch den Glanz ihrer Schönheit Mariens Reize verdunkeln.

Der Genuß der freien Luft wird, nach langen Jahren zum ersten Mal, der Gefangenen verstattet. Hüpfend tritt sie, als der Vorhang sich wieder erhebt, an Hanna's Hand, in den Garten von Fotheringhay. Ihre Empfindungen werden zum Gesange:

Laß mich der neuen Freiheit genießen,
Laß mich ein Kind seyn, sey es mit!
Und auf dem grünen Teppich der Wiesen,
Prüfen den leichten geflügelten Schritt.
Bin ich dem finstern Gefängniß entstiegen,
Hält sie mich nicht mehr, die traurige Gruft?
Laß mich in vollen, in durstigen Zügen
Trinken die freie, die himmlische Luft.

Und im höchsten lyrischen Schwunge fährt sie weiter fort:

Eilende Wolken! Segler der Lüfte!
Wer mit euch wanderte, mit euch schiffte!
Grüßet mir freundlich mein Jugendland!
Ich bin gefangen, ich bin in Banden,
Ach, ich habe keinen anderen Gesandten!
Frei in Lüften ist eure Bahn,
Ihr seyd nicht dieser Königin unterthan.

Hier treffen die beiden Königinnen zusammen. Aber diese Unterredung, die Mariens Fesseln lösen soll, lößt den Knoten des Trauerspiels auf eine tragische Art. Mit Standhaftigkeit erträgt die Unglückliche alle Vorwürfe Elisabeths, bis ihr diese sagt:

Es kostet nichts, die allgemeine Schönheit
zu seyn, als die gemeine seyn für Alle.

Nun bricht ihr beleidigter Stolz in Worten hervor, vergebens treten Leicester und Talbot dazwischen, die Herrscherin entfernt sich im heftigsten Zorne. Auf dem Wege nach London wird Elisabeth von einem Verschworenen Mortimers meuchelmörderisch angefallen, und dieser ergriffen. Alles vereinigt sich nun, um Marien zu Grunde zu richten, die indeß die verwegenen Wünsche des Jünglings voll Unwillen zurückweist.

1801. Der vierte Act spielt im Vorgemache der Königin von England, und beginnt mit Verabschiedung der franz. Botschafter, die mit Recht des Vorwissens um jenen Mordanschlag beschuldigt werden. Leicester sieht seine Verbindung mit Marien und Mortimer von Burleigh durchschaut. Die drückendste Angst ergreift ihn, als Mortimer hereintritt. In jedem stummen Zeugen sieht er einen Verräther, und kein andres Mittel der Rettung, als seinen Mitgenossen zu verleugnen und anzugeben. Wirklich ruft er die Wache herbei. Staunend erblickt Mortimer diesen Verrath, doch er traute dem egoistischen Schwächling nie, er verachtete ihn immer, verachtend sagt er ihm auch jetzt:

> Verschlossen bleibt mein Mund.
> Ich will dich nicht in mein Verderben flechten.
> Auch nicht im Tode mag ich deinen Bund,
> Das Leben ist das einz'ge Gut des Schlechten,

und ehe die Wache sich nahen kann, hat er das seinige mit einem Dolchstich geendigt.

Trotz dieser lauten Anklagen weiß sich dennoch Leicester durch seine Unverschämtheit vor der Königin zu rechtfertigen. Um sich ganz zu reinigen, verlangt er selbst Mariens Tod. Burleigh räth seiner Gebieterin, ihm die Vollstreckung des Richterspruchs zu übertragen, und Leicester übernimmt sie. Das Volk versammelt sich um Westminster, durch das Gerücht von Elisabeths Ermordung aus den Werkstätten und seinen entfernten Wohnungen getrieben, und drückt seine Theilnahme in lauten Verwünschungen der Stuart aus. Aufgefordert von ihm, unterschreibt jetzt Elisabeth das Todes-Urtheil; aber sie will es dem Staatssecretär Davison nicht übergeben, damit ihr wenigstens eine Ausflucht von ihrem Gewissen übrig bleibe. „Thut was euers Amts ist!" mit diesen Worten entfernt sie sich, und läßt das entscheidende Papier zurück. Der eben eintretende Großschatzmeister nimmt es, und eilt damit weg.

So ist denn, am Schlusse des vierten Acts, Mariens Schicksal unwiderruflich beschlossen. Größer und liebenswürdiger als jemals erscheint sie in der Scene des Abschieds von ihren Dienern, aber um unsre Theilnahme vollkommen zu machen, und ihre Unschuld an der Verschwörung, wegen welcher sie zum Tode

verurtheilt wird, zu zeigen, war ein Bekenntniß im Angesicht des Mittlers nothwendig, Dieß Bekenntniß legt sie vor Melvil ab, ihrem Haushofmeister, einem Layen, der um seiner Königin den Trost ihrer Kirche zu schenken, insgeheim die heiligen Weihen empfangen hat. Nun ist ihre Rechnung geschlossen. „Meinen Haß und meine Liebe habe ich Gott geopfert!“ Indem sie dieß sagt, treten Burleigh und Leicester herein. Leicester's Anblick selbst stört ihre Fassung nur einen Augenblick, ihre letzten Worte sind an ihn gerichtet: 1801.

Lebt wohl, und wenn ihr könnt, so lebt beglückt.

Maria wird fortgeführt; Leicester bleibt allein auf dem Theater zurück, vergebens ruft er sich zu:

Willst du den Preis der Schandthat nicht verlieren,
so must' du sie behaupten und vollführen.

Die Catastrophe, aus den Augen der Zuschauer entfernt, wird durch seine Gebehrden und durch seine Laute bemerkbar. Der dumpfe Ton entfernter Klagestimmen erschallt, und ohnmächtig sinkt er nieder. Aber als Elisabeth, nachdem sie den Widerruf der Zeugen Kurl und Nau erfahren, und um sich zu rechtfertigen, den Staatssekretär mit Vorwürfen überhäuft hat, nach Leicester fragt, da antwortet ihr Milord Kent:

Der Lord läßt sich
entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich.

Von dieses Künstlers Hand ist zugleich eine neue Ausgabe der Räuber (2. Mannheim bei Schwan), des Don Carlos (3. Leipzig bei Göschen. Preiß 1 Rthlr. 12 gl.) und eine Bearbeitung des Shakspearschen Macbeth für das weimarische Hoftheater (4. Tübingen bei Cotta. Pr. 20 gl.) erschienen, die sich mit strenger Treue an das Original hält, und nur das Unnatürliche und Empörende hinweg nimmt. So legt Macduff nicht den Kopf Macbeths, wie beim Shakspeare, sondern blos seine Rüstung und seinen Helm dem neuen König Malkolm zu Füßen.

1801. Es ließ sich erwarten, daß ein zahlreiches Gefolge die Bahn betreten würde, welche dieser Dichter eröffnete, indem er den metrischen Dialog zum Ausdruck ernster Empfindungen wählte. Noch scheinen indeß wenig Versuche dieser Art vollendet zu seyn, und diesen wenigen sieht man die schnelle Beendigung an.

Gothaische gelehrte Zeitungen, Gotha, 1801, 21. und 25. November.

Fünf und dreißigster Brief.

Maria Stuart,
ein Trauerspiel von Schiller.

Die Kunst ist schwierig, der Tadel leicht.

—.

Ich wiederhole Ihnen, meine Freundin, dasselbe Motto, mit dem ich meinen ersten Brief über Schillers Wallenstein überschrieb, um Ihnen zu sagen, daß ich diesen über Maria, mit eben dem Gefühle anfange, als jenen. Nach dem Genuße, den man bei einem solchen Gedichte gefunden hat, ist es eine unangenehme Pflicht, nicht bloß zu bewundern, sondern auch denen Eigenschaften desselben nach zu spüren, die es verhindern, etwas noch Vollkommneres zu seyn. Nur der Gedanke ist dabei aufmunternd: je strenger in einem Kunstwerke die Fehler von den Schönheiten getrennt werden, um desto reiner stralend stehen diese da.

Unter allen deutschen Dichtern zeigte keiner eine größere Perfectibilität und benutzte sie sorgfältiger und unverdrossener, als Schiller, vorzüglich als tragischer Dichter. Er steht als solcher jetzt in seiner dritten Periode.

Die ersten Früchte seines Genies waren die Räuber, Kabale und Liebe, Fiesko: aber in diesen Stücken schaltet die Kunst nur sehr wenig sichtbar. In allen finden wir erhaben-tragische Situationen; Charaktere, die uns in Erstaunen setzen; uns nicht nur anziehen, uns fesseln; Gedanken, die uns oft hinreißen, überwältigen. Doch die Sprache wird oft Bombast; die Charaktere sind noch öfterer unnatürlich, ungeheuer; die Situationen

abentheuerlich, nicht künstlerisch eingeleitet, durchgeführt und benutzt. Diese Stücke waren der erste Aufschwung des jungen Adlers vom Horste. Jeder Schlag seines Fittigs verkündigt Kraft: allein diese Kraft wird mehr versucht, als gebraucht. Sie trägt ihn nicht in einem bestimmten, zweckmäßigen Fluge hin; jetzt hebt sie ihn zu hoch, jetzt senkt sie ihn zu tief, weil er noch kein bestimmtes Ziel fest im Auge hat, oder es noch nicht durch Erfahrung auf die beste Weise zu erreichen lernte. Es ist ein Adler-Jüngling, der durch die Luft hintaumelt, aber er taumelt doch. 1801.

Schiller fühlte bald, wie jedes wahre Genie, das Bedürfniß höherer Kunst, edler Zweckmäßigkeit. Er wählte die Alten zu seinen Mustern, und — Don Carlos und Wallenstein stehen fast als Werke einer ganz anderen Gattung neben seinen frühern Trauerspielen: indeß gerieth er hier in einen andern Fehler. Sie sind, wenn ich zu meinem Bilde zurückkehren darf, der erste stäte Flug, das erste anhaltende Aufsteigen des jungen Adlers, der Sonne entgegen: es ist majestätisch, aber die oft steife, zu sichtliche Anstrengung, mit der es geschieht, verräth, daß der Fliegende noch zu sehr mit dem Fluge selbst beschäftigt, noch nicht ganz Herr seiner Bewegungen ist, daß er sie nicht machen kann, ohne sie selbst ängstlich zu beobachten. — Die Verwickelungen dieser Stücke sind zu weitschweifig, zu umständlich eingeleitet; die Charaktere nicht mehr abentheuerlich, aber oft zu idealisch, oft zu ängstliche Porträts; die Sprache ist zu rhetorisch und zu dichterisch: die Personen sprechen nicht zu einander, sie halten sich poetische Reden, wechseln Sentenzen und beschreiben die Leidenschaften, die sie nur ausdrücken sollten. — Mit Maria Stuart beginnt Schiller seine dritte Periode, die wahrscheinlich die glänzendste werden wird. Jetzt sichert seine Kunsteinsicht ihn gegen die Fehler, die seine ersten Stücke entstellten, und da die nothwendige Regel ihm jetzt nicht mehr Fessel, sondern leichte Gewohnheit geworden ist, fühlt der Leser und Zuschauer auch bei seinem Werke nicht mehr die peinliche ermüdende Beklemmung, die ihm die zu sichtbare Anstrengung des Dichters, zuweilen beim Don Carlos oder Wallenstein verursacht. Voll Zuversicht auf seine ausgebildete Kraft, vollständig Herr seiner Bewegungen, schwingt der König der Lüfte sich empor zu Kampf und Sieg. —

1801. Und nun, nach dieser Huldigung, die dem großen Dichter gebührte, ohne Umwege zur Prüfung seines Werkes! In Rücksicht der allgemeinen Forderungen, die wir an ein Drama zu machen berechtigt sind, beziehe ich mich auf meine Briefe über Wallenstein; und will hier gleich die einzelnen Scenen nach einander durchgehn.

Der dramatische Dichter muß damit anfangen, daß er uns die Situationen der Hauptpersonen und ihren Charakter kennen lehrt, uns für sie interessirt. Sehr einsichtsvoll beginnt also Schiller das Stück damit, daß er uns zu Zeugen einer Gewaltthätigkeit macht, die gegen Maria verübt wird. Die Protestationen der treuen Amme gegen das Aufbrechen des Schrankes und die Entführung der Juwelen, ihre Schilderung der Härte, welche die unglückliche Prinzessin bis jetzt erdulden mußte, machen uns mit ihrer ganzen Lage bekannt, so wie Paulets heftige Antworten, mit der Art, wie England und der Hof sie betrachten. Die Scene ist mit hoher Kunsteinsicht gedacht und ausgeführt, indeß ist Schillern eine Kleinigkeit entschlüpft. Paulets Handlung rührt uns wenig, weil sie — so motivirt ist, daß sie einen Schein des Rechts bekommt. Man hat aus Mariens Fenstern einen Schmuck geworfen, durch den man wahrscheinlich den Gärtner bestechen wollte. Ist der Vorgang gegründet, so ist das Durchsuchen des Schrankes nicht hart, sondern eine nothwendige Vorsicht. Er wird aber weder widerlegt, noch überhaupt weiter erwähnt: und doch ist er so wichtig für Mariens Stimmung und Absichten.

Maria selbst erscheint, und die ehrliche Amme eilt ihr sogleich mit der Klage entgegen:

O Königinn! Man tritt uns ganz mit Füßen.
u. s. w.

Die würdevolle Fassung, mit der Maria die Nachricht von dem Vorgange, die trockenen, harten Aeußerungen Paulets, die Nachricht endlich von dem gefällten Urtheile gegen sie, erträgt, nimmt uns für sie ein: selbst die Reizbarkeit, mit der sie von dem Jünglinge Mortimer die Geringschätzung nicht leiden will, die sie dem Greise übersieht, flößt uns Hochachtung gegen sie ein: und daß Paulet eben so empfinde, zeigt der Entschluß, den er faßt, ihren Brief an Elisabeth wirklich selbst zu übergeben.

Jetzt ist Maria mit der Dame Kennedy allein, und jetzt 1801.
erwarten wir, daß die Frau, die vorher nur unsre Hochachtung gewann, durch das vertrauliche Aufschließen ihres edlen, reinen Herzens, das unsrige auf immer fesseln werde. Ihrer Amme wird sie zeigen, was sie ihren Feinden aus edelm Stolze verbarg, was aber, nicht zu empfinden, unnatürlich wäre: ihren Schmerz über ihr Schicksal. — Sie steht verschlossen da. Wir ahnen eine heroische Seelengröße: da verräth sichs, daß ihre Fassung nur die muthlose Zerknirschung über ihre Schuld ist. Ihre Reue hat uns indeß schon wieder halb versöhnt, als Hannah unwillkührlich, indem sie trösten will, hingerissen wird, Verbrechen aufzuzählen, die uns Maria in jeder andern Lage verhaßt, in ihrer jetzigen verächtlich, und ihr Schicksal gleichgültig machen müssen. Die läppischen Gründe, aus denen sie Mariens Schuld für getilgt oder gering ausgiebt, stoßen uns vollends zurück. Wir nehmen die Partei der Vernunft gegen die Amme, und leider! ist dieses zugleich die Partei der Tugend gegen Maria. Mag dieser künftig begegnen, was da wolle: wir vergessen es nicht wieder, daß die ausschweifende Frau unsre Verachtung, die Mörderin ihres Gatten den Tod verdient.

Wir waren in Berlin so glücklich, die Rolle der Maria von einer der vortreflichsten Deutschen Künstlerinnen darstellen zu sehn, von Madame Unzelmann*): ihr Verdienst war es, daß uns Maria bis zum Ende des Stücks interessant blieb. An jedem andern Orte, wo man diese Rolle nicht völlig so gut besetzen kann, muß jene Scene der Todeskeim des ganzen Stückes werden. — Und warum diese Aufzählung von Maria's Vergehungen? Glaubte der Dichter der Vorgänge in Schottland durchaus erwähnen zu müssen, warum schilderte er sie nicht so mildernd, warum ließ er Maria nicht wenigstens so schuldlos dabei erscheinen, als ihre Anhänger sie darstellen? — „Die Geschichte widerspricht!" — Schon gut, aber wir erwarten auf der Bühne nicht einen Beweis, daß der Dichter die Geschichte seiner Heldin mit kritischem Blick studirt hat, sondern ein Kunstwerk, in welchem alles vermieden ist, was seiner Wirkung Eintrag thut.

Mortimer erscheint und überrascht uns so sehr, als die Königin, durch die Enthüllung seiner Denkungsart, durch die Nachricht von der Verurtheilung Mariens, durch seinen Entschluß sie zu befreien. Die etwas zu langen Reden und Beschreibungen

1801. Mortimers abgerechnet, ist die Scene vortreflich, besonders durch die zarte Aeußerung der Eindrücke, welche die einzelnen Theile seiner Rede auf Marien machen, und durch die Feinheit, mit der sie — den schwärmerisch Liebenden nur zu einem Mittel zu brauchen weiß, ihrem Geliebten näher zu treten.

Nicht so gelungen, bei weitem, scheint mir die folgende, in welcher Burleigh Marien das gesprochene Urtheil ankündigt. Was er wichtiges zu sagen hat, haben wir ja schon durch Mortimer erfahren, und die, vierzehn Seiten durchzankende Erörterung des Rechtlichen oder Unrechtlichen im Verfahren der Richter macht lange Weile.

Eben so überflüßig ausgedehnt, scheint mir der folgende Auftritt, in welchem Burleigh dem Ritter Paulet den Antrag thut, Marien zu ermorden. Ich glaube so gar, daß er ganz hätte wegbleiben müssen: einmal, weil er in der Hauptsache auf keine Weise eingreift, und zweitens — aus einem Grunde, den ich unten angeben werde.

Bloß einleitend, aber doch nicht ganz müßig, sind die beiden Auftritte, mit denen der zweite Akt anfängt, jener, in welchem Kent das eben geendigte Fest beschreibt und jener, in welchem Elisabeth die Französischen Gesandten abfertigt. Wahrscheinlich stehen sie vornehmlich des Kontrastes wegen da. Der erste Akt fängt damit an, daß er uns Mariens Elend durch eine erlittene Gewaltthätigkeit, zeigt; der zweite, daß wir Elisabeth im vollen Glanze königlicher Hoheit die Bewerbung eines mächtigen Monarchen nur halb annehmen sehen. Aber diese contrastirenden Auftritte sind zu weit auseinander gerückt, um ihre volle Wirkung zu thun.

Wichtig ist dagegen die folgende Scene, in welcher Elisabeth mit ihren Räthen berathschlagt. Sie selbst, Burleigh, Lester und Shrewsbury entfalten hier so ganz ihre Denkungsart, und verrathen ihre geheimen Pläne durch entschlüpfte Charakteristische Züge, daß wir sie nach diesem einzigen Auftritte völlig kennen. Das Interesse wächst, als Paulet und Mortimer dazukommen, dieser seine einstudirte Rolle beginnt, jener Mariens Brief übergiebt.

Desto widriger ist es aber, nun Elisabeth mit Mortimern dasselbe wiederholen zu sehen, was zu Ende des ersten Akts zwischen Burleigh und Paulet vorging, und nun völlig überflüßig erscheint, besonders da Pauletn durch die Vorwürfe, die er seinem Neffen macht, seine rechtschaffene Gesinnung hinlänglich zeigt.

Mortimer übergiebt Leicestern Maria's Brief. Welch eine 1801.
Wahrheit in dieser ganzen Scene, vorzüglich in dem Benehmen des Grafen! Nachdem wir dieses angesehen haben, folgt alles Uebrige, was er thut, ganz natürlich aus seinem Charakter. Mistrauisch prüft er den Ritter; dann giebt er sich ihm mit dem zu offnen Zutrauen des Schwächlings hin, und zeigt seine lebhafte Theilnahme für Marie. Er würde, sollte man glauben, alles opfern, sie zu retten, aber wieder bebt er schon vor dem Gedanken, daß nur sein Name den Verschwornen genannt seyn könnte, und als Mortimer ihm einen männlich kühnen Plan vorzeichnet, erstaunt er, entsetzt sich, klagt über die allgemeine Entwürdigung durch das Joch, das er gleichwohl nicht Muth hat, abzuwerfen, und weiß am Ende für seine innig Geliebte nichts zu thun, als — Schwüre seiner ewgen Liebe. Was Mortimer betrift, der hat in dieser Scene keine andere Bestimmung, als an seiner ruhigen Entschlossenheit die Schwäche des entnervten Höflings entfalten zu lassen.

Aber jetzt berathschlagt Elisabeth mit Lestern und nun wiederum zeigt sich der Hofmann in seiner Größe. Wo es darauf ankommt, Schwächen zu benutzen, einen Sieg zu erkriechen, da ist er unwiderstehlich. Elisabeth bewilligt alles, denn er weiß ihre Eitelkeit einen Triumph darin ahnen zu lassen, wenn sie Marien sieht. Jedes Wort, das sie sprechen, ist ein physiognomischer Zug ihrer Seele, ein Verräther ihres kleinlichen Sinnes, ihres schwachen unedlen Herzens, — ohne dabei jemals den königlichen Anstand zu verletzen.

Der dritte Akt beginnt, der interessanteste von allen, voll echt theatralischer Vorgänge, ergreifender Situationen, hinreißender Züge.

Maria ist nach langer Haft zwischen dumpfigen Mauren, wieder einmal im Schooß der freien Natur. Alles was ihre Sinne berührt, entzückt sie, und — ich kann mich nicht erinnern, in irgend einem Schauspiele zartere Empfindungen, hinreißender und zarter ausgedrückt gefunden zu haben, als hier Mariens melancholisches Entzücken. Mit ihr jubeln wir über den lang entbehrten Genuß der himmlischen Luft, danken wir den Bäumen, die ihren Kerker verstecken, spähen wir den grauen Nebelbergen ihres Reiches entgegen, tragen wir den Seglern der Lüfte freundliche Grüße an ihr Jugendland auf u. s. w. Man muß des

1801. Gefühls überhaupt unfähig seyn, um hier nicht gerührt zu werden. Aber wenn Sie sich der lieblichen Erinnerung des Eindrucks, den Mariens Dithyramben auf Sie machten, für einige Augenblicke überlassen haben, erlauben Sie dann wohl dem Kunstrichter eine Frage? Sie wird freilich sehr von jenem Gefühle abstehen, aber es ist nun einmal die Bestimmung der Kritik, als strenge, besonnene Duegna neben dem raschen Genusse herzugehn und bei jeder Schönheit zu fragen: ist's auch die rechte?

Schiller hat hier etwas, wenigstens auf dem Deutschen Theater, Unerhörtes gewagt, das Gespräch nehmlich in ein gereimtes Lied übergehen zu lassen. Wenn wir das Lied als den höchsten articulirten Ausbruch der zarten Gefühle ansehn: hat Schiller Recht, — aber — aber — Ich appellire an Ihr Bewußtseyn, an das eines jeden Zuhörers, der im Stande ist, sich einigermaaßen Rechenschaft über seine Empfindungen zu geben: — bei dem Vergnügen, das Sie in jener Scene fühlten, war wohl die geringste Täuschung in Ihrer Seele? Glaubten Sie in der That Maria Stuart zu hören, oder erinnerten Sie Sich nicht vielmehr bei jedem Zuklappen des zweiten Reimes, an — Schiller? Wußten Sie es nicht Madame Unzelmann Dank, daß Sie die schwierige Aufgabe so treflich löste? „Meisterhaft deklamirt!“ hörte ich von allen Seiten rufen. „Unübertreflich!“ sagte auch ich bewegt, — doch der gereimte Vers hatte in dem Augenblicke bei mir seine Ansprüche auf eine Stelle im Drama, für immer verloren. Wäre jene rührende Stelle nicht in Versen, wenigstens nicht gereimt, keinem Menschen wäre es eingefallen, an die Beschaffenheit der Deklamation zu denken: man hätte geschluchzt. — Die schönsten Verse, besonders eine ins Lied übergehende Rede, scheinen mir im Drama, was die transparenten Landschaften in ihrer Art sind: überraschende Spielerei, die gut angebracht, eine augenblickliche Wirkung thun, aber der wahren Kunst fremde bleiben.

Paulet bringt Marien die Nachricht von der nahen Ankunft der Königin: sehr richtig läßt Schiller sie bei diesem gewaltsamen Zurückstoßen zur kläglichen Wirklichkeit, von einem Extrem zum andern übergehn, vom Freudenrausche zur Muthlosigkeit. Der theilnehmende Shrewsbury spricht ihr Muth ein. Elisabeth erscheint und nun erfolgt eine Scene, bei der ich, so oft ich sie sah oder las, zweifelhaft blieb, ob mich die tiefe Wahrheit der-

selben mit mehr Bewunderung oder die Gemeinheit dieser Wahrheit, mit höherer Indignation erfüllte. 1801.

Maria erscheint in diesem ganzen Auftritte, was die reizbaren Frauen im exaltirten Zustande immer sind, ein Instrument, das von den äußeren Ereignissen augenblicklich so oder so gestimmt wird. Das Bewußtseyn ihrer Hülflosigkeit schlägt sie nieder, doch bei jeder Aeußerung, die ihren Stolz kränkt, erhebt sie sich. Sie überwindet sich, zu flehen: aber sie fleht mit Würde. Erst als jede Demüthigung, zu der sie sich versteht, Elisabeth aufgeblasener macht, als diese ihre Reize verhöhnt, ihre weibliche Ehre angreift, fährt sie auf. — Das ist vortreflich, — aber wenn sie in diesem Zorne ausruft:

Der Thron von England ist durch einen Bastard
Entweiht, der Britten edelherzig Volk
Durch eine list'ge Gauklerin betrogen.
— Regierte Recht, so läget Ihr vor mir
Im Staube jetzt, denn ich bin euer König!

wenn Sie, als Elisabeth stumm hinwegeilt, darüber frohlockt, daß sie sich einer Last entledigt, die lang' ihr Herz gedrückt; daß sie ihrer Feindin ein Messer ins Herz gestoßen, sie vor ihrem gemeinschaftlichen Buhler erniedrigt habe, — ja, es ist Wahrheit, schreiende Wahrheit darin, aber eine höchst niedrige, gemeine. Wir werden gewaltsam erinnert, daß die Scene, die wir eben ansahen, nicht ein Kampf zwischen Edelsinn und Tirannei, nein, zwischen dem Laster im Unglück und dem im Glücke gewesen zwischen zwei Weibern, die es nicht werth sind, uns zu Zeugen ihres Zankes zu haben.

Noch widerlicherer Art ist die folgende Scene. Mortimer hat den ganzen Vorgang verborgen angesehen, er tritt hervor, Marien zu erklären: sie erscheine ihm wie eine Göttin groß und herrlich! und thut ihr dann einen empörenden Antrag. Das Begehrende in seinen Worten und Gebärden, in demselben Augenblick, da seine Angebetete dem gewissen Tode nahe ist; der Schluß: „diese Reize sind nicht mehr dein. Wende sie an, den Liebenden zu beseligen!" — sie können wahr seyn, sie sind es, in der Natur eines so thierisch-sinnlichen Menschen, der einst durch bloßes Gepränge seiner Religion abtrünnig gemacht werden konnte, aber

1801. zugleich von so brutaler, viehischer Art — möge das Wort stehen bleiben, da es dem Gefühl einmal entschlüpft ist, daß sie dies ernste Kunstwerk entehren, und uns den Schwärmer, der uns vorher interessirte, äußerst verächtlich machen. Vollkommene Charaktere muß der Dichter nicht aufstellen, aber eben so wenig seinen Helden niedrige Unsittlichkeit geben.

Mortimer wird in seiner schwärmerischen Trunkenheit durch die Nachricht unterbrochen, daß ein fanatischer Mönch die Königin habe ermorden wollen. Das zerrüttete seinen ganzen Plan. Seine Genossen entfliehn, und Maria ist der Rache ihrer Feindin Preis gegeben.

Der Anfall des Meuchelmörders entscheidet das ganze Stück, und — ist der größte Fehler in demselben. In einem Drama muß alles nothwendig seyn, muß die Auflösung der Verwickelungen aus ihnen selbst hervorgehen, und hier zerhaut ein Teufel aus einer Maschine den Knoten, ein Mensch, den wir gar nicht zu sehen bekommen, durch eine That, die im Stücke durch nichts motivirt, oder nur herbeigeführt wird. Schiller hätte eben so gut, einen Ziegel können vom Dache fallen und Mortimern oder Marien erschlagen lassen. Sobald es der Hand des Zufalls erlaubt seyn soll, so in ein dramatisches Gewebe zerreißend ein zu greifen: wozu dann sein künstliches Verschlingen? Dann dürfen wir hoffen, daß künftig auch Schlagflüsse werden angewandt werden, uns im fünften Akte von Tyrannen zu befreien, die uns vier Akte hindurch peinigten.

*) Sie verdiente die Deutsche Clairon genannt zu werden, wenn ihr eigener Name sie nicht eben so sehr ehrte.

Neun und dreißigster Brief.

Ehe ich den vierten Akt, wie die vorigen, durchgehe, lassen Sie uns untersuchen, wie viel der dritte uns noch von der Handlung und den Verwickelungen derselben, übrig gelassen hat.

Lesters schlau angelegter Plan, die beiden Königinnen mit einander zu versöhnen, ist fehlgeschlagen. Ein neuer wichtiger Anlaß hat Elisabeth hinlänglichen Vorwand gegeben, ihr scheinbares Schwanken aufhören zu lassen, und wir wissen mit Be-

stimmtheit voraus, daß Burleigh siegen wird. Von der andern Seite ist der Gegenplan, den Mortimer gemacht hatte, völlig vernichtet: wir sind also über den Ausgang nicht mehr ungewiß. Wir sehen den vierten Akt bloß mit der Neugier entgegen, wie etwa dem Ende einer Rede, deren Ziel uns schon bekannt ist. Es interessirt uns nur noch, was vor Wendungen der Redner brauchen werde, es herbei zu führen. — Die Verwickelungen sind alle aufgelöst, und was noch zur Vollendung der Handlung fehlt, hätte sich recht gut in eine einzige Scene zusammen drängen lassen. Aber der Dichter hat noch zwei Akte geliefert: womit füllt er sie aus? Wir wollen sehen. 1801.

Der vierte Aufzug fängt damit an, daß der Französische Gesandte, dessen Verbindung mit dem Meuchelmörder entdeckt worden ist, verwiesen wird. Die beiden Episoden mit den Gesandten im zweiten und vierten Akt sind ziemlich überflüßig, da sie im Grunde gar nicht in die Haupthandlung eingreifen: indeß da sie so kurz sind, können wir sie uns gefallen lassen. — Jetzt erfolgt zwischen Leicester und Burleigh eine Unterredung voll der größten Bitterkeiten, die dem erstern zeigt, daß man seine Gesinnung durchschaut, seine Pläne entdeckt habe. Er selbst enthüllt uns in dem folgenden Selbstgespräche die ganze Gefahr, in welcher er schwebt, und in dem Augenblicke, da wir ihn, die letzte schwache Stütze Mariens, schon für verloren ansehen, kommt Mortimer, ihm zu entdecken, daß er es wirklich ist, und dennoch zugleich ihm die ganze Sorgfalt für die unglückliche Fürstin auf die Schulter zu werfen. Bis zur Vortreflichkeit wahr ist die Art, wie Leicester ihn, bei dem Bewußtseyn seiner halben Schuldlosigkeit, aufnimmt, und der Ausweg, den er zu seiner Rettung einschlägt, ist äußerst überraschend. Er läßt Mortimer arretiren, und indeß dieser sich ermordet, geht er hin, bei Elisabeth seine Rechtfertigung zu versuchen. Die folgende Scene, in der Burleigh sie zur Unversöhnlichkeit gegen den Grafen aufreizt, und sie zwischen Liebe und Zorn schwankt; die sechste, in welcher Leicester hereindringt, seine Rechte auf ihr Herz geltend macht, sich rechtfertigt, seine Beistimmung zu Mariens Tode giebt, und gezwungen wird zu versprechen, daß er bei demselben gegenwärtig seyn wolle: — sie sind so meisterhaft, daß sie hinreichen würden, das schlechteste Stück, wenn es sie enthielte, unsterblich zu machen. Es geschieht nichts in denselben: aber der Gedankenkampf, der Kampf

1801. zwischen den verschiedenen Regungen der Sprechenden, ist anziehender und beschäftigt mehr, als es die lärmendste Prunkscene vermöchte. — Leicester hat sich gerechtfertigt; Mariens Tod ist entschieden, — die folgenden Auftritte dieses Aktes zählen uns nur die Umstände auf, unter denen Elisabeth das Urtheil unterschreibt. Kent giebt die Nachricht, daß das Volk im Tumult die Hinrichtung Mariens fordere; der Staatssecretair bringt das Urtheil, Elisabeth berathschlagt zum Scheine noch einmal mit ihren Räthen; unterschreibt die Sentenz, nach einem Selbstgespräch, über das ich Ihnen noch etwas sagen werde; der Staatsekretair erhält die Schrift von ihr, aber keinen bestimmten Befehl, wie er sie brauchen solle; Burleigh entreißt ihm das Urtheil, und eilt fort, es vollstrecken zu lassen. — Alle diese Vorgänge folgen auf, nicht aus einander, sind nicht das Resultat von Verwickelungen, sondern nur Umstände einer Begebenheit, über die wir gar nicht mehr ungewiß sind, — haben also nur ein historisches, kein dramatisches Interesse. — Aber welches ist denn der dramatische Inhalt dieses Acts? Eine ganz neue Verwickelung, eine ganz neue Handlung! Man könnte die ersten sechs Scenen recht gut als ein besonderes Stück ansehen, das man Leicesters Anklage und Rechtfertigung nennen könnte. Nun ja, auf diese Weise war es allenfalls möglich, dem Stück noch vier Aufzüge zu geben.

Im vierten Akte war die Handlung weiter nichts, als ein verstecktes Fortschleppen: im fünften fehlt sie ganz. Wenn Burleigh am Ende des vierten Akts zur Vollziehung des Urtheils forteilt, — so ist das eigentliche Drama zu Ende. Von den Triebfedern, die in demselben gegen einander in Bewegung gesetzt waren, ist die eine Hälfte zerbrochen, und die andere braucht nicht mehr zu streben. Von den streitenden Parteien ist die eine vernichtet, also kämpft die andere nicht mehr: das Stück hat uns nichts mehr zu melden. Wenn der Dichter nicht den Fehler begeht, eine ganz neue Opposition auftreten, eine ganz neue Handlung anfangen zu lassen, so kann der fünfte Aufzug schlechterdings nichts seyn, — als was das Ballet „Die Krönung Roxolanens“ nach der Oper die drei Sultaninnen, in seiner Art ist: ein Prunkgemählde der Feierlichkeit, welche durch den Schluß der geendigten Handlung veranlaßt wird. Schiller selbst scheint das gefühlt zu haben: daher ist in diesem ganzen Aufzuge sein Haupt-

bestreben, durch zartes Detail zu rühren. Der fünfte Act ist ein 1801. Gemählde, das mehr das Verdienst der sorgfältigen Ausführung, als der genialischen Composition hat.

Wir sehen die treue Amme unter Thränen beschäftigt, Briefschaften zu versiegeln; wir sehen die Hausbedienten in Trauerkleidern den künftigen Nachlaß einer noch Lebenden herbeitragen, damit sie selbst ihn vertheile. Ein alter Diener, der lange von ihr getrennt war, erscheint, um Abschied von ihr zu nehmen. Aber dieser Bediente — wäre es nicht gut gewesen, wenn der Dichter uns denselben durch irgend eine Auszeichnung interessant gemacht hätte? Melvil war Mariens Haushofmeister, da sie noch einen Hof hatte: schon gut! Aber war er ihr nichts weiter, so ist sein Erscheinen — zwar nicht ganz gleichgültig, doch man fühlt, daß es interessanter gemacht werden konnte. Die übrigen Dienerinnen Mariens und ihr Hausarzt versammeln sich: jeder Eintretende erzählt eine Aeußerung Mariens, oder macht eine Bestellung in ihrem Namen. Fünf Auftritte gehen damit hin, und sind ein vortrefliches Vorspiel, das uns allmälig in die weiche Stimmung versetzen soll, mit welcher der Dichter wünscht, daß wir Marien empfangen möchten.

Endlich tritt sie selbst herein, in festlich-religiösem Anzuge, blickt mit ruhiger Hoheit im Kreise umher, und sagt — — ein abgedroschenes Sophisma. „Man solle über ihren Tod nicht klagen, sondern sich über ihn freuen." Haben von hundert Heldinnen und Helden, die auf der Bühne starben, nicht wenigstens funfzig, — ja, hat nicht jeder Beichtvater am Sterbebette etwas Ähnliches im Munde? — Man ist so daran gewöhnt, — und man fühlt so bestimmt, daß die ganze Phrase nichts als eine frostige, unwahre Antithese ist, daß sie Ekel einflößt. Wie viel erschütternder und zugleich wie unendlich wahrer ist es, wenn Göthens Egmont ausruft: „Von dir soll ich scheiden, süßes Leben, von dir, süße Gewohnheit des Daseyns und Wirkens!" — Bei dem ersten Auftreten zeigt sich Maria im Reifrocke des Prunks und alles, was sie nun weiter thut, ihre Erkundigungen nach abwesenden Bedienten, ihre Anordnungen und so weiter, rühren uns nur halb, scheinen uns nur ein pathetisches Spiel mit dem — Fächer. — Und nun vollends die Scene, in der sie Melvillen ihre religiösen Bedürfnisse vorlegt, ihm beichtet, — diese macht sie uns völlig fremde. Es ist wahr, ihre Individualität ist mit

1801. meisterhafter Haltung durchgeführt, aber in dieser Individualität liegt so wenig Allgemein-Menschliches, so wenig, was allen Herzen zuspricht: den Historiker und den eigentlichen Philosophen befriedigt sie, aber sind diese denn die einzigen oder nur die *ersten*, denen der Dichter muß zu gefallen suchen? Der Ästhetiker muß die langweiligen Episoden fehlerhaft finden, und die bloß fühlenden Zuschauer — gähnen, wenn sie nicht allenfalls ihre Neugier munter erhält.

Es ist schwer zu errathen, was der Dichter mit dieser Scene wollte, die uns ja in Mariens Charakter keine neue Seite zeigt, und die der übrigen Handlung ganz fremd ist. Wollte er etwa dadurch, daß Maria auch ihren Beichtvater versichert, sie sei an dem Verbrechen, durch das man ihre Hinrichtung motivirt, unschuldig, — wollt' er dadurch das Interesse für sie erhöhen? Wie unzählig viele eingreifendere Mittel als diese zwölf Seiten lange Scene standen ihm dazu zu Gebote. Aber darin gesteht sie ja auch hier noch einmal den Mord ihres Gemahls: und was ist uns nun ihre Unschuld an der versuchten Ermordung der Elisabeth? Das Gefühl richtet nicht nach menschlichen Formen und einzelnen Veranlassungen. Es folgt dem Rechtsgange der göttlichen Nemesis und sieht nach einem lasterhaften Leben in einem leidenvollen Ende nichts, als geübte Gerechtigkeit, welcher Umstand auch *dieses* Ende herbeiführen mag. —

Die folgenden Scenen verwischen diesen unangenehmen Eindruck indessen wieder; sind voll der zartesten und rührendsten Züge: aber wär' es nicht besser, und würden sie nicht einen ungleich tiefern Eindruck machen, wenn sie nichts zu verwischen brauchten? Vorzüglich die Erhabenheit, mit der Maria Leicestern durch wenig Worten zu Boden schlägt: o wie viel, wie sehr viel größer würde sie scheinen, wie unendlich mehr würde sie wirken, hätte man uns nicht so kurz vorher erinnert, daß es eine Verbrecherin, eine Gattenmörderin ist, die sie zeigt. Meisterhaft dagegen, eines Sophokles würdig, ist die letzte Scene gedacht und ausgeführt, die nehmlich, in welcher Leicester zwischen Entschlossenheit und dem Gefühl seiner Niedrigkeit schwankt, uns die einzelnen Vorgänge bei der Hinrichtung aufzählt, wie er sie fast unwillkührlich erlauscht; — und endlich bei dem Todesstreich niederstürzt, als wär' er der Getroffene. Hätte man die Hinrichtung vor unseren Augen vollzogen, es hätte uns nicht so er-

schüttern können, als die Wirkung, die wir sie auf ihren Veranlasser thun sehen. — 1801.

Aber hier ist das Stück wieder zu Ende und der Vorhang sinkt noch nicht; ja die Scene verändert sich. Nachdem was wir angesehen haben, was kann uns der Dichter noch zu geben haben, das uns nicht gleichgültig, langweilig wäre? — Wir sehen Elisabeth die Nachricht von Mariens Tode mit einer Unruhe erwarten, die wir nicht theilen können, da wir schon Gewißheit haben; — wir hören Shrewsbury neue Beweise von Mariens Unschuld bringen, die uns längst nicht mehr zweifelhaft ist; wir sehen die Königin eine neue Schändlichkeit gegen den Staatssekretär üben. Er ist uns gleichgültig; sie verachten wir: was soll uns der Vorgang? Burleigh erscheint, wenige Minuten nachdem wir ihn auf einem entfernten Schlosse gesehen haben, um Rechenschaft davon abzulegen, was er dort that: welche Unwahrscheinlichkeit, und wozu? Er wird verwiesen; Shrewsbury legt seine Würden nieder; Lester ist nach Frankreich geflohen: wozu, wozu erfahren wir das Alles? Was gehn uns diese Menschen alle weiter an? Befürchtete der Dichter etwa, daß wir einen zu lebhaften Eindruck von seinem Werke mitnehmen möchten? Oder hielt er uns für so rachgierig, daß wir unzufrieden gewesen wären, wenn wir ihn nicht eine Art von poetischer Gerechtigkeit hätten üben sehen? O, um uns in dieser Rücksicht zu befriedigen, hätte diese Gerechtigkeit anders ausfallen müssen; hätte Elisabeth nicht gegen Davison eben eine neue Büberey verüben müssen. Daß sie sich neue Minister wählen muß, — was ist das einem so herzlosen Weibe, als Elisabeth sich im ganzen Stücke gezeigt hat? — Diese angehängten Scenen, statt dem Drama Vollendung zu geben, rauben sie ihm. Mariens Tod füllte unsere Seele so ganz, daß es uns nicht einfallen konnte, noch über etwas weitere Belehrung zu wünschen. Jezt erst, da uns der Dichter in fortdauernde Verhältnisse, in die Welt zurückgeführt hat, jezt erst können wir uns nicht der Frage erwehren: Und was nun weiter? Wie endet es mit dem unglücklichen Davison? Mit dem entflohenen Lester? — —

Noch eine Rüge habe ich auf dem Herzen, und ich eile sie Ihnen mit zu theilen, um endlich einmal mit dem häßlichen Geschäfte des Tadelns fertig zu seyn. Sie betrift das Selbstgespräch der Königin Elisabeth, ehe sie das Todesurtheil unterschreibt. In

1801. dem ganzen Drama herrscht die ergreifendste Wahrheit der Charaktere: nur in dieser einzigen Scene scheint mir Schiller einen Fehlgrif begangen zu haben.

Man hat zuweilen die Selbstgespräche überhaupt, als verwerflich angesehen. Wie unnatürlich, sagte man, ist es, einen Menschen sich selbst seine Gedanken und Empfindungen vordeklamiren zu hören. Je mehr er denkt, um desto sicherer ist's, daß er schweigt, und die lebhafteste Empfindung wird ihm nichts als unwillkührliche, unzusammenhängende Ausrufungen entreißen können. — Doch, wenn die Selbstgespräche eine Abweichung von der Natur sind, so sind sie unumgänglich nothwendige. Sollten sie ein Fehler seyn, so sind sie ein sehr verdienstlicher, denn sie haben viele vortrefliche Kunstwerke veranlaßt.

Welches andre Mittel hat der Dichter, uns so vollständig, so wahr die ganze Seele eines Menschen auf zu decken, als daß er ihn in einem wichtigen Augenblicke laut denken läßt? Soll er ihm etwa einen Vertrauten geben? Dieser müßte wieder einen Karakter haben, und zwar einen ausgezeichneten, um des Vertrauens eines ausgezeichneten Menschen werth zu seyn: dann könnte er nicht müßig bleiben, und dann entständen wieder Verhältnisse und Rücksichten, welche die Äußerungen weniger offen machen müßten, dann — doch es wäre verlorne Mühe, die ohnehin einleuchtende Armseligkeit dieses Nothbehelfs zu entfalten.

Aber was soll ein Monolog enthalten? Betrachtungen; Anklagen oder Entschuldigungen gegen sich selbst; Ausbrüche der Empfindungen, sonst schlechterdings nichts, glaube ich. Werden diese so begonnen, wie sie der vorhergehende Moment nothwendig in der Seele eines Menschen von dem Karakter des Sprechenden, entstehen lassen mußte, werden sie in einem zusammenhängenden, natürlichen Gange, so fortgeleitet, daß jede Umwandlung aus der vorigen Gestalt entspringt; so, daß die folgende Handlung als das nothwendige Resultat der ganzen Kette von Gedanken und Empfindungen erscheint, — dann hat der Dichter in einem solchen Seelengemälde etwas unendlich Schwieriges und Schätzbares geliefert, als der witzigste, feurigste oder scharfsinnigste Dialog ist.

Alles das hat Schiller in dem Monolog der Elisabeth wirklich geleistet. Gedrängt von den verschiedenen Meinungen ihrer Räthe, läßt sie sich zur Heuchelei herab. Sie verlangt allein zu

seyn, um zu beten, und da sie nun allein ist, was ist natürlicher, 1801.
als der unwillige Ausbruch ihres gekränkten Selbstgefühles:

O Sklaverei des Volksdiensts! Schmähliche
Knechtschaft! — Wie bin ich's müde, diesem Götzen
Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!

So mußte ihr Stolz sich empören, sobald sie ohne Zeugen war. Sie fährt fort, sich über den Zwang zu beklagen, den der Drang der Umstände ihr auflegt; sie zählt sich ihre Feinde auf; Maria ist die wichtigste unter ihnen; — die Gefahren, die ihr drohen; die Unglücksfälle, die ihr schon widerfahren sind: Maria ist die Veranlassung aller. Noch steht sie an: aber sie erinnert sich der letzten Demüthigung, die sie von ihr erlitten; ihr Zorn entbrennt, sie kann nicht anders, sie muß unterschreiben. Sie thut es gefaßt aber rasch, und läßt, nach dieser höchsten Kraftäußerung abgespannt, die Feder fallen. Ich kann fast keinen lobenden Ausdruck finden, der meine tiefe Bewunderung gegen dieses meisterhafte psychologische Gemählde ganz ausdrückte. Zwanzigmal hab' ich es gelesen, immer mit neuer Bewunderung, und immer — mit neuem, bitterem Verdruße über Einen Flecken mitten in demselben.

Wenn Elisabeth sich frägt:

Warum hab' ich Gerechtigkeit geübt,
Willkühr gehaßt, mein Leben lang, daß ich
Für diese erste unvermeidliche
Gewaltthat selbst die Hände mir gefesselt!

so verstehen wir, sie beschwere sich darüber, daß ihre Tugend eine nachtheilige Folge für sie habe, und diese Beschwerde scheint uns natürlich. Wenn sie fortfährt

Das Muster, das ich selber gab, verdammt mich!
War ich tyrannisch, wie die spanische
Maria war, mein Vorfahr auf dem Thron, ich könnte
Jezt ohne Tadel Königsblut verspritzen!

so fühlen wir wohl das Sonderbare darin, daß irgend ein Mensch mit sich selbst darüber zanken solle, gethan zu haben, was er noch in diesem Augenblicke für recht erkennt, — Elisabeth nennt ja das entgegengesetzte Betragen tyrannisch; — doch wir übersehen dieses der Bewegung, in der sie ist. Sagt sie aber gar:

1801. Doch war's denn meine eigne freie Wahl
Gerecht zu seyn? Die allgewaltige
Nothwendigkeit, die auch das freie Wollen
Der Könige zwingt, gebot mir diese Tugend!

Nein, das ist außer aller Natur, das ist eine entschiedene Unwahrheit. Eine Eigenschaft für eine Tugend erkennen, und in demselben Augenblick sich bei sich selbst darüber rechtfertigen wollen, daß man sie gezeigt habe; sich selbst dadurch für verworfen erklären: das ist schlechthin unmöglich! Die niedrigsten Bösewichter hätten nichts Böses gethan, wenn ihnen die Rechtschaffenheit nicht thöricht oder doch gleichgültig, das Verbrechen nicht eine leicht zu entschuldigende Kleinigkeit geschienen hätte. In dem Augenblicke da wir die Tugend mit unserm Gefühle für Tugend anerkennen, zwingt uns Selbstschätzung und Eigenliebe nach ihr zu streben! uns wenigstens bei uns selbst zu entschuldigen, daß wir sie nicht üben; dies aber darüber zu thun, daß man sie geübt habe, — Ich wiederhole es, das ist schlechterdings unmöglich. —

Zum Schlusse erlauben Sie mir, mein Urtheil über dieses Trauerspiel kurz zu wiederholen. Es hat eine sehr große Einheit der Handlung, eine vollkommne Einheit des Interesse: nur hört die eigentliche Handlung zu frühe auf; und ihre Verwickelungen werden nicht aufgelöst, sondern von außen her, durch den Meuchelmörder, zerrissen; — nur ist das Interesse nicht rein und haftet unverhältnißmäßig mehr an den Vorgängen, als an den Personen. Fast jede Scene zeigt uns eine anziehende Situation: aber manche Situation macht doch auch einen widerlichen, empörenden Eindruck. — Die Charaktere sind mit einer unübertrefflichen Wahrheit geschildert und meisterhaft gehalten: es ist aber, den Neben-Charakter Shrewsbury's abgerechnet, kein einziger unter ihnen, für den man sich mit reiner hochachtenden Wärme interessiren könnte. Die Sprache ist kräftig und meistentheils edel, vielleicht indeß nicht überall den Sprechenden ganz angemessen. Der Dialog ist, einige Scenen abgerechnet, sehr natürlich, und der Dichter hat ihm jedesmal, jetzt das würdevolle, langsame Fortschreiten, jetzt die rasche, fast springende Eile zu geben gewußt, die der Inhalt forderte. Die Verse sind ungleich dramatischer, das heißt, der Prosa näher, als in irgend einem andern Schillerschen Stücke. Das Bestreben des Dichters, das Metrum so zu verstecken, daß

es beim Hersagen der Verse nicht vorklinge, ist sichtlich: warum aber behält er überhaupt etwas bei, das er dann wieder zu verbergen suchen muß? Schillern, vor allen andern unserer Dichter, muß es möglich seyn, eine Prosa zu geben, die an Würde und Wohlklang solchen Versen wie das Drama verträgt, wenigstens gleich kommt und sie an Wahrheit und Kraft übertrift. — 1801.

Eine meiner Hauptrügen war, daß Maria als Verbrecherin erscheint und also weniger interessirt, als sonst geschehen wäre. Nur mit Mühe wiederstehe ich der Versuchung, Ihnen zu erzählen, wie ein anderer großer Dichter, Alfieri, das Problem gelöst habe, Marien den Tod ihres Gemahls verursachen und doch unschuldig seyn zu lassen. Die Catastrophe seiner Maria Stuarda ist grade die Ermordung des Königs, gleichwohl — Doch ich spare mir die Vergleichung der beiden Stücke, für eine andere Zeit, vielleicht für einen andern Ort auf.

Merkel, Briefe an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Produkte der schönen Litteratur, Berlin, 1801, pag. 553—570 und 617—636.

Wallenstein, ein dramatisches Gedicht. Erster Theil. 15 Bog. Gr. 8. Zweyter Theil. 16 Bog. Gr. 8. Tübingen, in der Cotta'schen Buchhandlung.

Wenn ein berühmter und verdient geehrter Schriftsteller mit einem neuen, lang' erwarteten Werke vor dem Publikum auftritt, und die horazischen neun Jahre, die er auf die Ausarbeitung desselben verwandte, den Leser zu großen Hoffnungen berechtigen: so muß dieses Werk sich eines hohen Grades von Vortrefflichkeit rühmen können, wenn unsere Erwartungen nicht getäuscht, unsere Hoffnungen befriedigt werden sollen. Wallenstein darf das. Er gewährt großen Hoffnungen Genuß. Wer aber das non plus vltra der dramatischen Kunst, ein Werk der höchsten Vollendung in ihm erwartet, wird freylich minder befriedigt werden. Zu große Hoffnungen täuschen immer; und das zu viel in unsern Erwartungen auf Erden, schmälert uns fast unausbleiblich den Genuß des Gutes, das uns hernach zu Theil wird.

1801. Rec. hat von dieser Schmälerung seiner Erwartungen nichts erfahren. Bey aller seiner Verehrung der Schiller'schen Muse und trotz des schönen Genusses, den er sich von einem so lange gehegten und gepflegten Zögling dieses Geistes versprach, verhieß sich seine Hoffnung doch nur immer, was sie sich von jedem vortrefflichen Kopfe verheißt: daß sein letztes Werk auch sein bestes seyn werde; und in dieser Hoffnung hat ihn Wallenstein auf keine Weise getäuscht.

Da die Kritik in den gegenwärtigen neuästhetischen Zeitläuften bey so manchem kahlen Produkte eines höchst ärmlichen Geistes Bogenlang verweilt, und wahre Dürftigkeiten als Schönheiten preist: so bedarf es wohl keiner Entschuldigung, wenn sie bey einem vortrefflichen Werke länger, als gewöhnlich, stehen bleibt, und wirkliche Schönheiten, Schritt vor Schritt, enthüllt. Sie thut hier bloß, was ihres Amtes ist; aber sie hat eben so wenig eine captatio beneuolentiae nöthig, wenn sie auch bey den bemerkten Mängeln verweilt, weil die Mängel in solch einem Werke oft eben so lehrreich sind, als seine Schönheiten.

Das dramatische Gedicht, Wallenstein, gehört in die Gattung des historischen Schauspiels, und ist, wie Shakespeare's Heinrich IV., in mehrere Abschnitte vertheilt, deren jeder eine besondere Periode aus dem letzten Leben des merkwürdigen Helden darstellt, der in der Geschichte des dreyßigjährigen Krieges eine so furchtbarberühmte Rolle spielt. Wir sehen hier seinen Abfall von dem Kaiser vorbereitet, beschworen und im Ausbruche. Das erste geschieht in dem Abschnitte: Wallensteins Lager; das zweyte in dem: die Piccolomini; das letzte in dem dritten: Wallenstein's Tod.

Wallenstein's Lager ist in gewisser Rücksicht das, was in den griechischen Trauerspielen der Prolog war. Es unterrichtet den Zuschauer über die Person des Helden, den Zeitpunkt, in dem er auftritt, die Lage, in der er sich befindet, und giebt zugleich eine Ansicht in die Zukunft, die ihm bevorsteht; unterscheidet sich aber von den Prologen der griechischen Dramatiker dadurch, daß dieser Unterricht nicht erzählend, sondern handelnd, in einer Art von Drama geschieht. Dadurch nun wird die Phantasie des Zuschauers ungleich lebhafter angezogen, seine Aufmerksamkeit um vieles stärker erregt, und seine Theilnahme an den Schicksalen des zu erwartenden Helden weit ein=

dringender geweckt. Dieses bewegliche Feld- und Lagergemälde, 1801.
dieses dramenähnliche — denn eigentliches Drama ist es nicht, da darin kein Knoten geschürzt und gelöst, keine bestimmte Handlung durchgesetzt wird — Aneinanderreihen kleiner Lagerauftritte, Lagervorfälle und Lagerbeschäfftigungen, giebt uns einen sehr anschauenden Begriff von der Stimmung, dem Geiste und den Sitten der Krieger, deren Köpfe und Herzen der furchtbare Mann in seinen Händen hat, dessen tragische Lebenskatastrophe unsern Augen vorgeführt werden soll; und läßt uns die Möglichkeit der Thaten einsehen, die er durch sie vollbrachte. Wir ahnen aber auch zugleich, welch ein gefährliches Spiel der Mann unserer Erwartung spielt, wenn diese Geschöpfe seiner Hand seiner Allmacht entschlüpfen, und in ihrem angebeteten Halbgotte den Verräther des Vaterlandes erkennen werden. Das lebendige Gewühl und die bunte Bilderabwechselung in diesen Scenen reissen uns unaufhörlich mit sich fort. Wir befinden uns selbst in dem Lager, treiben uns mit darin herum, und fühlen uns ganz in die Zeit und auf den Schauplatz der Begebenheiten versetzt, deren Erinnerung der Name, Wallenstein, in uns gebietet. Besonders ist der Schluß durch das vortreffliche Reuterlied äußerst charakteristisch, und giebt unserer Phantasie einen Schwung, der uns die Vergangenheit in eine höchst täuschende Gegenwart verwandelt.

Ob aber diese Scenenreihe, dieser dramenähnliche Prolog nicht noch einen hohen Grad von Täuschung mehr gewonnen haben würde, wenn es dem Dichter beliebt hätte, ihn nicht zu versificiren, wenigstens nicht zu reimen? ist eine Frage, die Rec. eher bejahen als verneinen möchte. Wenn der gereimte Dialog in dem Munde eines Soldaten, Trompeters und Jägers, eines Bauern und einer Marketenderinn, auch der Phantasie des Lesers nicht merklich hinderlich ist: so muß er doch der Illusion des Zuschauers entschiedenen Abbruch thun. Der Leser lebt bloß in der Welt der Einbildung und läßt sich daher leichter und williger täuschen; der Zuschauer aber bewegt sich in der wirklichen Welt; er hört mit dem Ohre, und da contrastirt, was er sieht, mit dem, was er hört, allzuschneidend; steht die Person, die vor ihm auftritt, und die Sprache, die der Dichter ihr in den Mund legt, viel zu sehr im Widerspruch, um auf seine Phantasie, wie auf die Phantasie des Lesers, wirken zu können. So sehr auch Worte und Gesinnungen, in denen und

1801. mit denen sie sich ausdrücken, der Natur ihres Standes gemäß sind: der Reim ist und bleibt unsrer Täuschung entgegen; wir können uns durchaus nicht überreden, daß diese reimenden Scharfschützen, Dragoner, Kroaten und Uhlanen, Leute aus der wirklichen Scharfschützen=, Dragoner=, Kroaten= und Uhlanenwelt sind; und so verliert auch unsere Illusion den Grad von Lebendigkeit, den sie haben müßte und würde, wenn der Dichter nicht die — Grille gehabt hätte, sich des Reimes zu bedienen, wo der Reim nicht an seinem Orte war.

In den Piccolomini'n beginnt nun das eigentliche Drama; die handelnden Personen treten auf, und das große Ereigniß nimmt seinen Anfang. Die Wallensteinische Partey ist thätig, und die kaiserliche treibt im Verborgenen ihr Gegenspiel; List kämpft gegen List, und Verschwörung wirkt gegen Verschwörung. Der Friedländer versichert sich seiner Getreuen, indeß Octavio Piccolomini und Questenberg für die Sache des Kaisers arbeiten. Von beyden Seiten wird der entscheidende Schlag intriguirt, und der Augenblick ist nahe, wo er treffen soll.

Im letzten Abschnitte tritt endlich die furchtbare Entscheidung ein. Die zwiefache Verschwörung schreitet vorwärts. Drängende Umstände, Vorfälle, Schlag auf Schlag wachsende Gefahr treiben beyde Parteyen zur Beschleunigung. Es kömmt, wie wir ahneten: der Mann des Schreckens und der Anbetung, der Liebe und der Furcht, steht, betrogen von einem Theile seiner Getreuesten, verlassen von seinen Heeren, als Verräther gebrandmarkt, und fällt überlistet und überwältigt durch Meuchelmord.

Wie hat nun der Dichter, eh' es zu dieser tragischen Katastrophe kömmt, seinen Helden und die für und wider ihn handelnden Personen dargestellt? wie hat er den Gang der Begebenheit geleitet? und welcher Art ist überhaupt Farbe und Ton seines dramatischen Gemäldes? Auf diese drey Fragen eine befriedigende Antwort zu geben, wird Rec., nach allen seinen Kräften, bemüht seyn.

Billig eröffnet der Held selbst den Reihen in dieser kritischen Rollenmusterung. Wallenstein ist schon in der Geschichte ein sehr dramatischer Charakter. Ein großer, kräftiger Geist, heftige Leidenschaften, rastloses Streben nach Größe und Höhe, ein unersättliches Immermehr, das ihm keine Ruhe läßt; ja selbst sein Glaube an den Einfluß der Gestirne auf menschliches Treiben

und Wirken, machen ihn zu einem sehr anziehenden Vorwurfe für die theatralische Darstellung. Aber der Dichter hat ihn durch seine genievolle Behandlung noch um vieles dramatischer gemacht. Ohne der historischen Wahrheit allzunahe zu treten, hat er ihn durch verschiedene Züge einer höhern Menschlichkeit, und dadurch, daß er den Entschluß zur Empörung nur als Nothbehelf, als Nothwehr, in ihm entstehen läßt, noch veredelt und für unser Interesse anziehender gebildet. Alle Züge mit denen ihn uns Max Piccolomini ankündigt, stehen mit dem Charakter, den ihm die Geschichte giebt, in Einverständniß, und geben unserm Herzen eine noch größere, lebendigere Theilnahme für ihn, als er dort hat. 1801.

Er ist nun einmal nicht gemacht, (heißt es von ihm) nach Andern
Geschmeidig sich zu fügen und zu wenden,
Es geht ihm wider die Natur, er kanns nicht.
u. s. w.

Stark und kräftig sind diese Züge angedeutet, und wir sehen sie ihn eben so stark und kräftig entwickeln. Ganz der Angekündete, erscheint er in der Scene mit Questenberg. Kalt, stolz, seiner Größe sich bewußt, und, ohne zu prahlen, seiner Thaten Herold; schneidend gegen den lauernden Hofmann, und doch den Kaiser schonend; keine Blöße gebend, die den Verräther zeigte. Manchen Vorwurf von Questenberg würdigt er nicht einmal einer Antwort; er läßt seine Generale reden, und sie seine Vertheidigung übernehmen. Einmal frägt er sogar, als der kaiserliche Kammerherr und Kriegsrath die Begebenheiten ein wenig verwirrt, und seine Unthätigkeit bey Herzog Bernhards Vordringen nach Regensburg anklagt:

Von welcher Zeit ist denn die Rede, Max?
Ich hab' gar kein Gedächtniß mehr.

Max.

Er meint,
Wie wir in Schlesien waren.

Wallenstein.

So! So! So!
Was aber hatten wir denn dort zu thun?

1801.

Max.

Die Schweden draus zu schlagen und die Sachsen.

Wallenstein.

Recht! Ueber die Beschreibung da vergeß ich
Den ganzen Krieg. (zu Questenberg)
Nur weiter fortgefahren!

Dann seine scheinbare Bereitwilligkeit, das Kommando niederzulegen, und die bedeutenden Winke über die Folgen dieses Schrittes bei den Armeen! Kurz, er vergiebt sich nichts, zeigt sich doch immer als treuen Diener des Kaisers, und hadert nicht mit ihm, sondern nur mit seinen Räthen und Ohrenbläsern; hält bloß auf die ihm zugestandnen Rechte, und beweißt, daß sie ihm, vermöge seiner Talente, seiner Thaten und seiner Allmacht über die ihm anvertrauten Heere, gebühre.

Noch wirksamer zeigt sich der Genius des Dichters in der Darstellung seines Helden durch die vermenschlichenden Züge, mit denen er es bey ihm bis zum Verbrechen der Empörung kommen läßt. Wir sehen es nur nach und nach in ihm entstehn, mit Kampf und Sträuben vorwärts rücken, und fast nur gezwungen zur That werden. Wahr und lebendig sind die Vorfälle herbeygeführt, die den Schwankenden immer mehr entscheiden. Obgleich alle Ereignisse ihn zum Ausbruche spornen; obgleich seine Verbündeten ihn dazu reizen, und er ihrer Unterstützung gewiß ist; obschon der Verdacht der Verrätherey bereits lautsprechend auf ihm liegt, sogar schon die Beweise davon in den Händen seiner Richter sind, und er sich beynahe nicht mehr retten kann, als durch die Verrätherey selbst, wagt er es dennoch nicht, sich sein Vorhaben selbst zu gestehn; zaudert er noch immer, ganz zu werden, was er schon halb ist; sucht er sich noch immer zu überreden, er scheine nur, was man ihn glaubt, und schaudert davor zurück, diesen Glauben in Wahrheit zu verwandeln. Vortrefflich entwickelt diesen Seelenzustand der Monolog: „Wär's möglich, könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?" u. s. w. (Zweyter Theil S. 13). Selbst Wrangels glänzendes Anerbieten eines Hülfscorps von zwölf schwedischen Regimentern, wenn er förmlich und unwiderruflich mit dem Kaiser bricht; selbst seine Drohung, die Verhandlungen ganz abzubrechen, wenn er sich nicht

rasch entschließt, läßt ihn noch unentschlossen. Dieser Wrangel 1801.
selbst hat ihn mit seiner schwedischen Ehrlichkeit sein Vorhaben von einer Seite sehen lassen, von der es ihm nur noch häßlicher erscheint. Klar, kräftig und deutlich enthüllt er das in der gleich darauf folgenden Scene mit Illo und Terzky. Er entsetzt sich vor der Vollführung, dem Fluche der Nachwelt, dem Abscheu der Menschen, der dieser unnatürlich frevelhaften That folgen wird. Auch, als er sich durch Gräfinn Terzky, die sich aller seiner schwachen Seiten bemächtigt, nach langem Sträuben, zu dem Entschlusse, von dem schwedischen Anerbieten Gebrauch zu machen, überwältigt fühlt, bebt er noch vor diesem Entschlusse. Er sieht nur die Unthat in ihm, nicht sein Rettungsmittel; nicht den glänzenden Ausgang, den ihm seine Freunde vorspiegeln; nur der Vergeltung drohende Wage.

Der heillose, unwiderrufliche Schritt ist nun gethan. Er ist nun in der Gewalt seines zur That gewordenen Entschlusses; diese

. . . entlassen aus dem sichern Winkel
Des Herzens, ihrem mütterlichen Boden,
Hinausgegeben in des Lebens Fremde
Gehört nun jenen tückschen Mächten an,
Die keines Menschen Kunst vertraulich macht.

Jetzt muß er handeln, wie es „die ernste Nothwendigkeit“ gebietet, und dulden, was das Geschick, in dessen „geheimnißvolle „Urne er griff“, ihm bereitet.

Nun ist er Verbrecher, und noch als diesen sehen wir ihn aufs neue gedrängt, zu vollenden, was er einmal begann; sehen ihn auf eine Art gedrängt, die unser Mitleid im höchsten Grade für ihn erregt, und uns auch jetzt noch rührenden Antheil an seinem Schicksale nehmen läßt. Wie bedauernswerth wird er uns durch das betrogene sichere Vertrauen auf seinen Freund, Octavio Piccolomini! der durch keine Warnungen, keine Zweifel zu erschütternde Glaube an die Treue dieses Menschen, der sich auf seinen Glauben an die Gestirne, die Offenbarung eines Traumes und die ihm gefolgte Erfüllung gründet. Wie gräßlich wird er zu Schanden! Vortrefflich ist der Zug, daß ihn der Dichter bey dieser bittersten aller Täuschungen doch seinen Glauben an die Sterne nicht verlieren läßt. Dieser Glaube, und was er ihm

1801. verheißt, ist die einzige Säule, an die er sich halten kann; wie sollt' er ihn aufgeben?

Die Sterne lügen nicht; das aber ist
Geschehen wider Sternenlauf und Schicksal.
Die Kunst ist redlich, doch dieß falsche Herz
Bringt Lug und Trug in den wahrhaftgen Himmel.
Nur auf der Wahrheit ruht die Weissagung;
Wo die Natur aus ihren Gränzen wanket,
Da irret alle Wissenschaft.

— — — — — —

Das war kein Heldenstück, Octavio!
Nicht deine Klugheit siegte über meine,
Dein schlechtes Herz hat über mein gerades
Den schändlichen Triumph davongetragen.
Kein Schild fieng deinen Mordstreich auf, du führtest
Ihn ruchlos auf die unbeschützte Brust;
Ein Kind nur bin ich gegen solche Waffen.

Diese heillose Treulosigkeit läßt ihn Isolani's u. anderer Generale Abfall wenig empfinden. Jenen liebte er; diese waren bloß Werkzeuge seiner Hand. Sie sind, was sie ihm galten, Sklaven des Eigennutzes und der Gelegenheit. Octavio's Verrath trifft sein Herz; und mit ihm verliert er den Glauben an alle. Es thut daher eine ungemein tragische Wirkung auf uns, wenn der Betrogene durch Buttlers scheinbare Treue diesen Glauben plötzlich wieder aufgeregt fühlt; wenn er sich ihm mit dem vollsten Vertrauen übergiebt, und sich um so wärmer an ihn schließt, je größer vorher sein Mißtrauen in ihm war. Immer mehr drängt sich das Unglück um ihn. Auch seine Heere fallen ab, sogar seine treuen Pappenheimer. Immer einsamer steht er da. Zuletzt reißt sich noch Max von seinem Herzen loß; aber mit blutender Seele; Lieb' und Freundschaft der Treue gegen seinen Kaiser opfernd. Der Unglückliche klagt über diesen letzten, größten Verlust; aber ohne Bitterkeit, denn sein leidendes Herz muß diese That ehren. Indeß geht ihm mit der Nähe der Schweden und dem Siege, den sie erfochten, eine neue Hoffnung auf; aber Maxens Heldentod und die traurige Wirkung, die er auf das Herz der geliebten Tochter macht, verkümmern ihm die Freuden dieser Hoffnung schmerzlich. Dennoch erhebt sich sein

Geist; und ganz der alte Wallenstein, der heroische, königliche 1801.
Held, ein fester, eherner Thurm, steht er bey seinem Einzuge in Eger, nicht ahnend, daß er in sein Grab gestiegen ist. Ganz, wie ihn Gordon beschreibt, erscheint er:

— — — — nicht, als ein Geächteter.
Von seiner Stirne leuchtet noch, wie sonst,
Des Herrschers Majestät, Gehorsam fordernd;
Und ruhig, wie in Tagen guter Ordnung,
Nimmt er des Amtes Rechenschaft ihm ab.
Nur sparsam und mit Würde wiegt der Fürst
Noch jedes Wort des Beyfalls, wie der Herr
Den Diener lobt, der seine Pflicht gethan.

Sein Glaube an die Heil weissagenden Sterne hält ihn aufrecht, und er wirkt und handelt, so viel er kann. Nur, als er auch in den Sternen sein Unglück zu lesen glaubt, und der Jupiter sich mit Wolken bedeckt, ermattet sein Muth; die Hoffnung sinkt und seinen Geist umschwebt die Vergänglichkeit aller Dinge. Sehr schön und wahr knüpft sich an diese Vorstellung die Erinnerung an Maxens Tod und legt die rührenden und Unheil ahnenden Zeilen auf seinen Mund:

Er ist der Glückliche. Er hat vollendet.
Für ihn ist keine Zukunft mehr, ihm spinnt
Das Schicksal keine Tücke mehr, — sein Leben
Liegt faltenlos und leuchtend ausgebreitet;
Kein dunkler Flecken blieb darin zurück,
Und Unglückbringend pocht ihm keine Stunde.
Weg ist er über Wunsch und Furcht, gehört
Nicht mehr den trüglich wankenden Planeten.
O ihm ist wohl! Wer aber weiß, was uns
Die nächste Stunde schwarz verschleyert bringt!

Aber bald wächst ihm der Geist wieder. Auch, da ihm der Astrolog Unglück aus den Sternen verkündet, hält er sich an sich selbst fest; und Seni's Weissagungen, Gordons Warnungen und seinen eigenen Ahnungen trotzend, geht er kalt und ruhig seinem drohenden Geschick entgegen.

Neben Wallenstein stehe Max Piccolomini! Gewiß hat dieser für Leser und Zuschauer das allgemeinste Interesse. Die Rein=

1801. heit des Geistes und Herzens, die ihn bezeichnet, die Sittenunschuld bey so vieler leidenschaftlicher Kraft; die Weichheit seines Gefühles bey so lebendigem Krieger- und Heldensinne, halten uns, wie mit einem Zauber, an ihm fest, und machen ihn für unsere Mitempfindung, wie für unser Kunstgefühl gleich anziehend. Man kann ihn, als Kunstwerk, Göthens Iphigenia an die Seite setzen. Wie jene ein vollendetes Gemälde, hoher, schöner, reiner und doch menschlicher Weiblichkeit, ist dieser ein menschliches Ideal edler, reiner und großer Männlichkeit. Nirgends schwankt er zwischen Recht und Pflicht; nirgends weicht er von seiner Ueberzeugung, nirgends verhehlt er sich; immer bleibt er der Wahrheit und sich getreu. Gleich sein erster Auftritt enthüllt und entwickelt die schönen Züge seines geraden, offenen, Verstellunglosen Sinnes. Sein Betragen, wie seine Sprache gegen Questenberg, verlebendigen ihn so. Ganz Soldat und Held, ganz das Kind des Lagers und Wallensteins Zögling, hat er es gar keinen hehl, was sein Lehrer ihm ist und gilt. Mit den kräftigsten Zügen giebt er das Geistes- und Thatengemälde seines Heldenideals; stark und freymüthig erklärt er sich gegen die Verkennung dieses Geistes; straft bitter den Undank, mit dem man gegen ihn verfährt; spottet über den Pygmäenmaaßstab, mit dem man diesen Riesen messen will. Und, wenn nun dieser Krieger- und Helden-Enthusiasmus plötzlich in eine begeisterte Lobrede des Friedens ausbricht; wenn er mit den weichsten Zügen des bewegten Herzens die Heimkehr des Soldaten, das sanfte Tönen des Friedensmarsches, die mit grünen Mayen geschmückten Helme und Hüte, das Sichselbstöffnen der Stadtthore, die mit friedlichen Menschen besetzten Wälle, das Thurmgeläute, das jauchzende Volk, den freundlichen Gruß der Freunde und Verwandten, den Eintritt in das längst verlassene Eigenthum, den Empfang in liebende Arme; wenn er dieß alles mit einer Trunkenheit, mit einem Ueberströmen des Gefühles beschreibt, die jede Mitempfindung in uns rege machen: wer erräth nicht, welche neue Stimme jetzt in diesem Heldenherzen wach geworden? und mit seiner Stärke und Kraft, Sanft- und Weichheit sich vermählt hat? Noch lebhafter, wärmer und eindringender sticht dieser neue Enthusiasmus in der Scene hervor, wo er Wallensteins Dank für Thekla's glückliche Geleitung empfängt. Wie lebendig und ergreifend verräth er, wie viel höher seine Verehrung des Namen Friedlands, und wodurch sie es geworden ist?

Was dank' ich ihm nicht alles? — O, was sprech' ich 1801.
Nicht alles aus in diesem theuren Namen Friedland?
Zeitlebens soll ich ein Gefangner seyn
Von diesem Namen — darin blühen soll
Mir jedes Glück und jede schöne Hoffnung —
Fest, wie in einem Zauberringe, hält
Das Schicksal mich gebannt in diesem Namen.

Dennoch hat diese ihn so lebendig regende, erwärmende und erfüllende neue Leidenschaft, ihm nichts von seiner Geistesreinheit und Sittenunschuld geraubt. Vielmehr sind beyde durch sie noch mehr befestigt, noch mehr veredelt worden. Wie rein und offen steht er vor der intriguirenden Terzky, selbst in der höchsten Ungeduld seiner, Thekla's Wiedersehn harrenden Liebe! Wie ahnet er sogar nicht, was diese verschlagne Gelegenheitsmacherin eigentlich beabsichtigt. Wie begreift er sogar nicht, worauf sie anspielt, bis Thekla ihm darüber halbe Winke giebt! Dieselbe reine, argwohnlose, keines ungleichen Schritts fähige Seele enthüllt er in der Scene, wo er die Verbündungsschrift unterzeichnen soll. Obgleich er nicht ahnet, was vorgeht: sträubt sich sein redliches Herz doch gegen die Unterschrift, weil er sich in seinem gegenwärtigen liebetrunknen Zustande nicht frey genug fühlt,. und eine ruhigere Stimmung zu einem Geschäffte, wie dieses, braucht. Seiner falsch- und truglosen Seele ist es, als ihn Octavio nachher näher unterrichtet, ganz unmöglich, an die Entartung einer so edlen Natur, als der Mann seiner Verehrung in seinen Augen hat, zu glauben; er vertheidigt ihn mit allen Gründen seines unbefangenen Verstandes und reinen Herzens; hält alles blos für Ausbruch eines augenblicklichen Unmuthes, des gereizten Stolzes und der gekränkten Eigenliebe, den zu unterdrücken oder zu verbergen das Herz seines Helden nicht verschlossen genug war. Ja, sogar den Glauben in die Hand erhaltend, sieht er nur Aufwallungen, wo Octavio bösen Willen; nur leidenschaftliche Verwirrung, wo jener Verrath sieht; und fleht, nicht zu rasch mit ihm zu verfahren. Bestimmt und fest erklärt er sich gegen die Falschheit, mit der man sein Vertrauen betrogen hat und zu betrügen fortfährt; seinen Abscheu vor der Staatskunst, die sich solcher Wege gegen einen Verirrten bedient, die ihn zwingen wird, zu werden, was er nur noch scheint; sagt sich

1801. feyerlich von allem Antheil an dem Spiele los, das man mit ihm treibt; fest entschlossen, auf seine Weise zu handeln, auf seine Weise von ihm selbst zu erfahren, und offen und gerade sein Ja oder Nein von ihm zu fordern. Nun ist es nicht etwa seine Leidenschaft, seine Liebe für Thekla, die seinen Glauben an Friedlands Redlichkeit so fest erhält, sie ihn so eifrig vertheidigen läßt, und zu seinem offenen Verfahren gegen ihn treibt. Die Scene, wo er sich Wort hält, wo er unverhüllt und gerade vor Wallenstein hintritt, und Erklärung fordert, beweist, wie wenig Antheil seine Liebe an diesem Glauben hatte. Sein großes Herz, sein redlicher Geist nur, ließen ihn nicht an Friedland zweifeln; und nur sie sind es, die den Verirrten ernst, kraftvoll und feyerlich zu seiner Pflicht zurückzurufen suchen. Mit Schonung und Rührung, aber mit der Allmacht der Wahrheit, schildert er ihm die Natur des schrecklichen Krieges, den er zu beginnen Willens ist; fleht und beschwört ihn, ihn mit der schrecklichen Pflicht zu verschonen, sein Herz von seinem Herzen loszureissen, treu dem Rufe des Rechtes und des Gwissens; und, da alles umsonst ist, da Wallenstein eisern und ehern beharrt, opfert er seine Freundschaft, seine Liebe, sein Glück und seine Hoffnungen. Viel kostet ihm dieses Opfer. Ach! er scheidet von dem schönsten Glauben seines Lebens, dem Glauben an reine Menschheit. Nun ist ihm alles verdächtig, was Mensch ist.

> Vertrauen, Glaube, Hoffnung ist dahin,
> Denn alles log ihm, was er hoch geachtet;
> Doch nein, nicht alles, sie ja lebt ihm noch,
> Und sie ist wahr und lauter, wie der Himmel.

Zu ihr will er noch einmal, eh' er seiner Pflicht folgt. Sie soll seine Leiden sehen, seine Klagen hören und Thränen um ihn weinen. Das Grausame soll nicht grausam geschehn; und nicht unedel will er das Unabänderliche thun. Die nun folgenden Scenen des Abschiedes von Wallenstein und Thekla gehören zu den schönsten Scenen des ganzen Gedichtes. Rein und unbefleckt besteht er den schweren Kampf der Pflicht und der Liebe, der Freundschaft und des Gewissens; widerstrebt aus aller Kraft der Stimme der Verführung, die ihm in den beweglichsten Tönen aus dem Munde des von ihm noch immer verehrten Mannes entgegenschallt. Unendlich ist seine Liebe; aber auch unerschütterlich

seine Treue gegen den Kaiser, für die selbst Thekla entscheidet. 1801.
Die schreckliche Stunde der Trennung auf immer schlägt; er folgt ihrem Rufe, weiht sich dem Tode der Treue; und seiner Pflicht sich und seines Lebens Glück opfernd, fällt er unter den Schwerdtern der Schweden.

Fast allzuschneidend kontrastirt gegen diesen geraden, offenen, falsch- und truglosen Sohn der schleichende, laurende, hinterlistige und intriguirende Vater, Octavio Piccolomini. Wie gewohnt der Intrigue, und wie geübt er in dem Handwerk' ist, das er gegen Wallenstein treibt, beweist die Gewandheit, die er dabey zeigt. Wort und That charakterisiren den Virtuosen in der Kunst des Hofes, jede Larve, wie sein eigenes Gesicht, zu tragen, jeden Ton, auch den fremdartigsten, wie ihm natürlich anzustimmen. Wenn man ihn sich über das heuchlerische, gleißende Betragen, mit dem er Wallensteins festes, auf seinen Glauben an die Gestirne gegründetes Vertrauen betrügt und ihm rücklings den Dolch ins Herz stoßt, erklären; wenn man ihn die schimmernden Sentenzen über Bürgerglück, den Segen des Friedens, die Wohlthat der Gesetze, aussprechen hört, wer möchte nicht schwören, seine Treue, seine Vaterlandsliebe, seine Sorge für das Wohl des Staates, dem er dient, wären die einzige und lautere Quelle seiner Zweyzüngeley gegen den armen Geächteten; so täuschend weiß er seinen Entschuldigungsgründen den Schein, seiner Parademoral den Ton der Wahrheit zu geben. Und doch überzeugt der gänzliche Mangel an Wahrheit in seinem Treiben und Thun uns vom Gegentheil; doch sehen wir aus dem Erfolge, daß Neid, Eigennutz und Ehrgeiz die einzigen Bewegungsgründe sind, die ihn leiten. Die Schlauheit, mit der er die Intrigue führt, wohin er sie haben will, ohne seine Absicht zu verrathen; sein äußerst fein berechnetes Verhalten in der Scene der Unterschrift; die Art und Weise, wie er Max von der Natur jenes Papiers unterrichtet, seinem Herzen beyzukommen und es zu seinen Zwecken zu gewinnen sucht; alles enthüllt seine Fertigkeit in der Rolle, die er übernommen hat. Wahrhaft italiänisch fein ist die Kunst, mit der er Isolani und Buttler dem Wallensteinischen Bunde untreu macht; mit der er jeden von ihnen nach seinem Charakter behandelt, und seine gefährliche Menschen- und Schwächenkenntniß entwickelt. Alles dieß kann ihn nun unmöglich für uns zu einem anziehenden Charakter machen: vielmehr muß er unsere Theil-

1801. nahme um so stärker zurückstoßen, da er dem so rein menschlichen seines Sohnes gegenübersteht. Wirklich hat der Dichter durch diesen grellen Kontrast seinen Octavio in ein allzu widerwärtiges Licht gestellt, und ihn dadurch, seine empörende Falschheit gegen Wallenstein mit eingerechnet, mehr entmenscht, als er für unser theatralisches Interesse gesollt hätte. Kontraste dieser Art sind undramatisch, und solche empörende Charaktere widerstehen unsrer Illusion. Wir wenden uns mit Abscheu davon weg, und alle Kunst des Dichters vermag nicht, uns damit zu versöhnen. So unnatürlich ungleichartig mußten Vater und Sohn nicht vorgeführt werden, wenn der erste uns nicht als ein der Menschheit entfremdetes Wesen erscheinen sollte. Zwar hat der Dichter die Verirrung seiner Kunst dadurch einigermaaßen gut gemacht, daß wir in seinem Octavio wenigstens hier und da den Vater erkennen; aber wir erhalten diese Kenntniß in zu einzelnen flüchtigen Zügen, um tief genug einzudringen und unserm Abscheu die Waage zu halten. Bloß am Schlusse werden wir etwas mehr mit ihm ausgesöhnt. Es ist nämlich nicht so unnatürlich, als es auf den ersten Anblick scheint, daß er bey der Nachricht von Wallensteins niederträchtiger Ermordung Rührung und Unwillen zeigt. Bloß Wallensteins Sturz interessirte seinen Neid und seinen Ehrgeiz; sein Tod war nicht in seinem Plane. Dazu kömmt sein väterlicher Schmerz. Der Verlust des edelsten Sohnes beugt ihn und bringt ihn der Menschheit wieder näher, von der er sich so unnatürlich entfremdet hatte.

Unter den übrigen Verschwornen ragt, als Charakter-Zeichnung, Oberst Buttler unstreitig am meisten hervor. In ihm lebt und webt der Glücksritter. Wort und That, Geberd' und Ton bezeichnen den Parvenü von der Pike auf, der immer höher will, und sonst nichts sucht. Ihm ist es gleich, für welche Sache, unter welcher Fahne er ficht, wenn er sich nur herauf bringt. Treue gilt ihm nur, insofern sie seinen Ehrgeiz befriedigt; und seine Dankbarkeit steigt und fällt, wie man seinen Glücksweg befördert oder aufhält. Das alles hat er so wenig hehl, geht dabey so offen zu Werke, daß man überall nur den leidenschaftlichen Soldaten, nirgends den Mann der Intrigue sieht. Aus Rache für gekränkten Ehrgeiz fällt er vom Kaiser; durch dieselbe Rache getrieben, wieder von Wallenstein ab. Bis dahin ist der Charakter vortrefflich gehalten. Aber, kaum ist er zu Octavio's

Bunde übergetreten: so läßt ihn der Dichter auch ganz aus der 1801.
Eigenthümlichkeit seiner Natur fallen. Seine heuchlerische Verstellung gegen Friedland von diesem Augenblick an, steht mit seinem rauhen, brausenden, aufsprudelnden Charakter durchaus im Widerspruche. Höchstens kann er, weil es die Sicherheit der der Verschwörung fordert, den Willen zu dieser Verstellung haben, kann es versuchen dieß versteckte Spiel durchzusetzen; aber gelingen müßte ihm dieser Versuch nur schwer, er müßte mehrmals in Gefahr kommen, sich zu verrathen, wenn er dem ihm einmal gegebenen Charakter treu bleiben sollte. Ein so heftiger, auffahrender Geist bezwingt sich nicht sobald zu dieser Gleisnerey; ein so volles, Unmuth und Rache kochendes Herz hält nicht so lange an sich, ohne nicht hier und da laut und ruchtbar zu werden. Am wenigsten wird ein so äußerst leidenschaftlicher Mensch seine leidenschaftliche, ihn gewaltig fortreissende That durch Raisonnement zu bemänteln suchen. Sie hat für ihn diese Bemäntelung nicht nöthig. Der Mann, den er so verfolgt, ist in seinen Augen ein doppelter Verräther, treulos gegen den Kaiser, treulos gegen ihn selbst. Er hält ihn also der Rache reif, und sich, wenn er sie vollziehen hilft, nur für den Diener der Gerechtigkeit. So hätte ihn der Dichter in seinem Geleise erhalten müssen. Dann wäre er nicht nur consequenter geblieben; er hätt' uns auch weniger zurückgestoßen. Der gereizte, leidenschaftliche Meucheldolchschleifer hätt' uns weniger empört, als der kalte, gleißende Mordmesserführer.

Die weiblichen Charaktere hat der Dichter sämmtlich gut gehalten. Die sanfte, weiche, stillduldende Herzoginn, die liebliche Schwärmerinn, Thekla, und die ehrsüchtige, intriguirende Terzky, sind vom Anfang bis zum Ende treu ausgeführte Darstellungen. Die anziehendste und gelungenste aber ist unstreitig Thekla. In der Stille der klösterlichen Einsamkeit aufgewachsen, fern von allem, was sonst die reine Weiblichkeit verkünstelt, ist sie ganz das Kind der Unschuld, Sitteneinfalt und Offenheit, in dem höchst interessant der Heldengeist des Vaters sich mit der sanften, milden Natur der Mutter vermählt. Die Abgezogenheit von dem Geräusche der Welt, die ruhige Einförmigkeit des Klosterlebens haben ihr die reiche Empfänglichkeit für die süßen Schwärmereyen der ersten Liebe gegeben, die jetzt ihr ganzes Herz regen und bewegen. Die reine Unbefangenheit, mit der sie sich diesen Ge-

1801. fühlen, ohne Rückhalt, überläßt, mit der sie sich dem Geliebten ganz hingiebt, und doch so schaamhaft, so unschuldig, so reinweiblich, geben ihr ein unwiderstehliches Interesse. Die Scene, wo die Terzky sie, nach ihrer Ankunft in Pilsen, mit Max zusammenführt, stellt sie uns ganz in dem Zauber ihrer reinen, heiligen und unbefangenen Liebe dar. Ohne hehl gesteht sie ihre Empfindungen; wahr und offen gelobt sie ihnen Treue, und feyerlich wiederholt sie dieß Gelübde, als sie den Geliebten warnt, sich allzusehr den Hoffnungen zu überlassen, die Tante Terzky in ihm erregt. Eben so liebend, rein, edel und offen enthüllt sie sich, als Max das Wort der Entscheidung von ihr fordert, ob er der Stimme seiner Pflicht oder ihres Vaters folgen soll? Sie überläßt ihn der ersten, und fordert hier nichts von seiner Liebe. Aber ganz ihrer Mutter zartfühlendes Kind, und ihres Vaters Heldentochter erscheint sie bey der Nachricht von Maxens Tode. Erst ganz Weib, überwältigt von dem ersten Gefühle ihres unersetzlichen Verlustes; dann voll stummen, gefaßten Schmerzes, mit angestrengter Kraft die näheren Umstände seines Heldentodes erforschend; nach dieser fürchterlichen Erforschung wieder weiblich erliegend; bald darauf aber: ihrem Schicksale muthig die Stirn bietend, und Heldinn das Grab des Helden aufsuchend! Wir erfahren nicht weiter, was aus ihr wird? aber wir ahnen es, daß sie von diesem Grabe nicht wieder in das Leben, ohne ihn, zurückkehren wird; und diese Ahnung ist dramatischer, als alle Gewißheit, die uns der Dichter hierüber gegeben hätte.

In dem Tone und der Farbengebung seines Stücks ist der Dichter offenbar nicht seinem eigenen Genius gefolgt. Göthens Ideal in seiner Iphigenia schwebte ihm vor. Er hat sich diesem Ideale oft glücklich genähert. Seine Diktion ist reich an Gedankenfülle, an Wohlklang im Versbau, an blühendem Kolorit, an ächtem, leidenschaftlichen Ausdruck, an vortrefflichen, geistvollen Reflexionen. Aber in manchen Stellen bleibt er auch unter seinem Ideale; in vielen Stellen ist die Nachbildung zu sichtbar, und in mehrern vermißt man die letzte Feile. Auffallend ist besonders die Reflexionssucht, die sich in allen Personen seines Drama's versichtbaret; der Deklamations- und Bilderkram in Augenblicken des Drangs und der Leidenschaft, wo mehr der Dichter, als seine Personen, spricht. Auch scheint es Rec., als habe der Dichter mit den eingemischten Reimen zuweilen ein ge-

zwungenes, wesenloses Gewerk getrieben. So gewiß diese Reime 1801.
hier und da, sowohl durch Bau als Wohlklang, eine sehr magische Wirkung thun, und sogar gewissen weichen, elegischen Stimmungen, besonders bey Thekla, natürlich scheinen, weil die lebendig geregte Seele sich gleichsam ungesucht in diesen höhern Wohllaut ergießt: so gewiß sind sie doch auch an vielen Stellen gesucht, und ohne Wirkung. Was bey Shakespeare, der hier nachgeahmt wird, Werk des eigenthümlichen Genius, bloß zufällig war, ist hier beabsichtigt, vorsätzlich, und wird eben dadurch bloße Spielerey. Einen andern unangenehmen Eindruck machte auf Rec. das jetzt so zur Mode gewordne Stellen des beschreibenden Beywortes hinter das Hauptwort; das dem Genius unsrer Sprache so unnatürlich ist, und die richtige Deklamation des Schauspielers so erschwert. Die Diktion gewinnt dadurch schlechterdings nicht an Nachdruck; und diese Mode ist nichts als ein Vehikel der Bequemlichkeit, sich die Versifikation leichter zu machen, worin ein so vortrefflicher Dichter, als Herr Schiller, kein so verführerisches Beyspiel geben sollte; dessen übrige große Schönheiten der Diktion und des Versbaues zwar solche Nachlässigkeiten entschuldigen; der aber mit seinem entschiedenen, so sehr hervorragenden Dichtertalente nur wollen dürfte, um auch von dieser Seite nichts zu wünschen übrig zu lassen. Kw.

Neue allgemeine deutsche Bibliothek, Berlin und Stettin, 1801, 60. Band, 1 Stück, pag. 113—128.

Gedichte von Friedrich Schiller. Erster Theil. Leipzig, bey Crusius. 1800. 21 B. 1 Rthlr. 4 gl.

Eine schätzbare Sammlung gereifter Früchte eines ächten Dichtergeistes. Der Bogen sind wenige; aber desto inhaltvoller. Mit Vergnügen sieht man den Genius, der alles darin bezeichnet, dem jugendlichen Alter entrückt, immer reifer dem männlichen zuschreiten; mit Vergnügen die kühne, lebendige Phantasie nun auch mit der Schönheit, und Kraft und Stärke mit der Grazie vermählt; den üppigen Auswuchs verschwunden, und an seiner Stelle nährende Fruchtbarkeit; nicht bloß durch Originalität und Neuheit

1801. seine Einbildungskraft überrascht, auch durch Fein= und Correktheit seinen Geschmack befriedigt.

Schillers Muse ist sehr reich an Mannichfaltigkeit. Bald sind seine Dichtungen mythologisch, bald didaktisch, bald lyrisch, bald epigrammatisch, bald gehören sie zu der erzählenden Gattung. Aber bey aller dieser Verschiedenheit des Stoffes, der Form und der Darstellung, beherrscht doch ein eigenthümlicher, kräftiger und gehaltschwerer Geist das Ganze. Welche Art der poetischen Gestalt der Dichter auch wähle, dieser Geist ist überall sichtbar. Es lohnt der Mühe, dies näher zu entwickeln.

Zuerst die mythologischen Dichtungen. Auffallend springt darin eine äußerst feine Benutzung des erkohrnen Stoffes hervor. Die neue Ansicht, die er ihm giebt, der tiefe, philosophische Sinn, den er ihm unterlegt, und die phantasierreiche Behandlung desselben, Alles vereinigt sich, uns die alte, längst bekannte Fabel zu einer neuen, noch nie vernommenen umzuschaffen. So erhält, zum Beyspiele, der Mythus von dem Raube der Proserpina in dem Gedichte: die Klage der Ceres, durch die halbdramatische Form, indem er nur die beraubte Mutter in einem Monologe persönlich vorführt, für unsere Phantasie einen ganz eigenen Reiz. Es ist keine Erzählung mehr von längst vergangenen Zeiten; die Begebenheit geht jetzt vor, die Göttinn wandelt vor unseren Augen, der Mutter Klagen tönen in unsern Ohren. Die rührende Situation einer verwaisten Mutter, die auf der ganzen weiten Erde das geliebte verlorne Kind sucht und es nicht findet, erhält noch dadurch einen hohen Grad von Rührung mehr, daß sie in dem alles erfreuenden, alles wiedergebährenden Frühlinge allein, freudenlos, nur mit neu aufkeimenden Schmerzen dasteht; daß nur die Kinder der wechselnden Horen zurückkehren, nicht die Tochter ihrer Liebe. Ihren Schmerz theilende stehen wir neben der Klagenden, betrauern mit ihr das drückende Loos ihrer Unsterblichkeit, das traurige Vorrecht ihres göttlichen Standes, ausgeschlossen zu seyn vom Troste sterblicher Mütter, dem geliebten Kinde durch das Grab an den düstern Strand folgen zu können, dessen Nachen nur Schatten aufnimmt, und was er einmal hinabführte, nicht wieder zurückgiebt. Wenn dann ihr endloser Schmerz über den unwiederbringlichen Verlust sich plötzlich aus dem dunklen Schooße der Erde, die Nachbarinn des Schattenreichs, einen Trost heraufholt; in dem keimenden Saamenkorne

die Stimmen des Cocyts, und unter ihnen die Liebestöne der 1801.
holden Tochter um sich versammelt: wie sanft regt dieses liebliche Spiel der mütterlichen Phantasie auch die unsere, und welch einen schönen menschlichen Sinn erhält der alte Mythus! Eben so schön, neu und kraftvoll wird in dem mythologischen Gedichte, das eleusische Fest, die Fabel von der Kultur der Erde und des Menschengeschlechtes durch Ceres und ihre göttliche Genossenschaft, benutzt und dargestellt. Das geliebte Kind suchend, irrt die Göttinn in ihrem Schmerze auf der weiten Erde umher. Da trifft ihr weinender Blick auf unwirthbare Steppen, auf thierenähnliche Menschen, auf barbarische Opfer. Ihr dem Gefühle des Unglücks offnes Herz erträgt diesen Anblick von Barbarey und Gesunkenheit nicht. Sich zum Troste, der Erde und ihren rohen Kindern zum Segen, erfindet sie den Ackerbau:

Und sie nimmt die Wucht des Speeres
Aus des Jägers rauher Hand,
Mit dem Schaft des Mordgewehres
Furchet sie den leichten Sand;
Nimmt von ihres Kranzes Spitze
Einen Kern, mit Kraft gefüllt,
Senkt ihn in die zarte Ritze,
Und der Trieb des Keimes schwillt.

Nun schmücken Halmen den Boden, weit umher wogt ein goldner Wald; ihr Lächeln segnet die Erde, ihre Hand flicht den ersten Garbenbund; ein Feldstein dient ihr zum Altare, an dem sie zu Jupiter auffleht, durch ein Zeichen sein göttliches Daseyn dem rauhen Volke anzukünden. Da wirft Zevs seinen Blitz, sich selbst sein Opfer anzündend. Die Barbaren erkennen ihn, beten ihn an, und empfangen ihrer göttlichen Wohlthäterinn Unterricht. Jetzt steigen alle Himmlischen herab, Themis, Vulkan, Minerva, Artemis, Merkur, Apollo mit seinen Musen, Cybele, Venus und ihr Sohn; weiser, edler und glücklicher wird das Menschengeschlecht, schöner und blühender die Erde. Ein hohes, lebendiges, fortschreitendes Gemälde! Seelvoll und lieblich entwickelt sich eine hohe Erscheinung nach der andern aus der Hülle der Dichtung, und mit einer Harmonie des Versbau's, mit einem Wohlklange des Reimes, wie man ihn nur selten vernimmt.

1801. Eine gleich originelle und geistreiche Behandlung erkennet man in den didaktischen Gedichten. Man muß freylich nicht an der alten Form dieser Dichtungsarten kleben, wenn man ihnen diesen Namen zugestehen soll. Aber, was sie der Form nach nicht sind, sind sie doch dem Geiste nach. Bald wird das Dogma, die Lebens- und Weisheits-lehre darin aus irgend einer Handlung gezogen, und so poetisch lebendiger veranschaulicht, wie in dem Gedichte: der Tanz, wo, nachdem die ewig zerstörenden und ewig sich wieder erzeugenden Schöpfungen dieser Kunst, und das durch ein stilles Gesetz gelenkte Spiel ihrer Verwandlungen mit den täuschendsten, darstellendsten Farben gemalt worden, der sinnende Dichter, die Frage, wie und wodurch jenes Gesetz diese Zauber bewirkt? durch die Antwort, daß es des Wohllautes mächtige Gottheit sey, auflößt, und dann mit der schönen moralischen Nutzanwendung schließt:

Und dir rauschen umsonst die Harmonien des Weltalls,
Dich ergreift nicht der Strom dieses erhabenen Gesangs?
Nicht der begeisternde Takt, den alle Wesen dir schlagen,
Nicht der wirbelnde Tanz, der durch den ewigen Raum
Leuchtende Sonnen schwingt, in kühn gewundenen Bahnen?
Das du im Spiele doch ehrst, fliehst du im Handeln das Maaß?

Bald schöpft er seine Belehrungen aus dem bunten Gemälde des Lebens und der Natur um sich her, wie in dem Gedichte: der Spaziergang. Die immer abwechselnden Bilder, die ihn, während er fortschreitet, umgeben, werden ihm zu einer reichen Gedankenerndte, und viel schöne Früchte bricht er, durch Wald und Flur wallend, vom Baume der Erkenntniß. In gewisser Rücksicht ist dieß Gedicht von der beschreibenden Art. Aber dadurch, daß es nicht gewesene, vorübergegangene; sondern jetzt sich entwickelnde, eben vor uns gleichsam erst werdende Erscheinungen schildert, wird es zu einem handelnd unterrichtendem Lehrgedichte. Zuweilen giebt der Dichter auch seinem Unterrichte die dialogische Form, wie in dem Genius S. 23., was denn abermals seine Belehrung reizvoller und anziehender macht. So befolgt er hier durchaus das Horazische et iucunda et idonea dicere; und in dem vollgültigsten Sinne.

Seine Lieder sind nun entweder Ergießungen schöner Gefühle und Spiele einer lieblichen Phantasie, oder Gesänge der Weisheit, Wahrheit und Tugend. Zu den ersten gehören die Klage des Mädchens, die Erwartung, die Ideale und die Blumen, Lieder voll des zartesten Wohllautes; zu den letztern die Worte des Glaubens, eins der vortrefflichsten der ganzen Sammlung, in dem die Strophe: 1801.

Und ein Gott ist, ein heiliger Wille lebt,
Wie auch der menschliche wanke,
Hoch über der Zeit und dem Raume webt
Lebendig der höchste Gedanke;
Und ob alles in ewigem Wechsel kreist,
Es beharret im Wechsel ein ruhiger Geist.

den erhabensten Gedanken, den der menschliche Geist denken kann, erhabener und großsinniger ausdrückt, als es je von einem Dichter geschehen ist. Ferner das Lied von der Glocke, ein wahres Meisterwerk, sowohl von Seiten der poetischen Komposition, des lebendigen Fortschreitens bis zur Vollendung, als auch des tiefen Wahrheitssinnes, den es entwickelt. Licht und Wärme, Hoffnung, Worte des Wahns und die Würde der Frauen — Alle ächte lyrische Stücke, und so zum Gesange geschaffen, daß man sie auch ohne Hülfe des Tonkünstlers, singen zu müssen glaubt. —

Nicht minder hervorspringend ist die Kunst der Darstellung in den erzählenden Gedichten. Alles wirkt hier, Wahl des Sylbenmaaßes, Farbenreichthum, Fülle des Ausdruckes. Lebendig steht die Begebenheit vor uns; oft wird sie zur vollen Gegenwart, wie in der Romanze: der Kampf des Drachen, wo uns der Dichter gleich anfangs höchst täuschend und ergreifend in medias res führt, und immer weiter rückend uns gleichsam zu Zeugen seines Ritterabentheuers macht. Es ließe sich aus dieser Romanze eine sehr veranschaulichende Theorie der poetischen Erzählungskunst entwickeln, wenn hier der Platz dazu wäre. Einen ähnlichen Geist der Verlebendigung enthüllt der Taucher. Einige dieser Erzählungen, wie der Gang nach dem Eisenhammer, haben mehr Volkston. Sylbenmaaß, Gang und Ausdruck nähern sich der Sphäre des gemeinern Lebens; aber, ohne

1801. jemals platt und gemein zu werden; immer bleiben sie poetisch-schön und weichen nie aus der Gränze des Schicklichen und Anständigen.

Die Uebersetzung des zweyten Buchs aus der Aeneide verdient, ihres schönen blühenden Kolorits wegen, alles Lob; aber Virgils eigentlicher Geist ist doch zu sehr darin verloren gegangen. Der antike römische Ton des Originals verträgt sich nicht mit dem Bau und Gange der Ottave Rime; und der Charakter der Virgilischen Dichtung nimmt sich eben so wenig darin aus, wie Klopstocks Genius sich ausnehmen würde, wenn man seine Messiade in achtzeilige Stanzen bringen wollte.

Die verbessernde Hand des Dichters ist in dieser Sammlung überall sichtbar. Fast in jedem der ältern Stücke findet man davon Beweise. Gleichwohl sind seiner rühmlichen Strenge noch manche, wiewohl wenige Flecken entgangen, die Rec. nur ungern bey einem Dichter, wie diesem, bemerkt. Dahin gehören besonders mehrere harte und mißklingende Reime, als *keck* und *weg*, *Getose*, *Schooße*, *Strande*, *wandte*, *rief*, *Felsenriff*, *kühn*, *hin*, u. s. w.

Von einer andern Seite aber hat den Dichter seine Strenge viel zu weit geführt, und ihn Schönheiten vertilgen lassen, die seine Verbesserungen auf keine Weise ersetzen. Das gilt einleuchtend von einem der werthvollsten Gedichte: die *Götter Griechenlands*. Niemand, der diese herrliche Dichtung in ihrer alten Gestalt kennt, wird ohne Wehmuth den wahrhaft bethlehemitischen Kindermord gewahren, den das kritische Würgemesser hier angerichtet hat. Welcher unglückliche, Stolbergisch-frömmelnde Dämon bemächtigte sich hier des Schillerschen Genius, daß er so unväterlich grausam an einem seiner lieblichsten Geisteskinder handeln konnte? War es fromme Bedenklichkeit, *noch* irgend einem frommkränkelnden Kopfe anstößig zu werden, weil er es *schon* einmal einem geworden? Das läßt sich von einem Geiste, wie der seine, nicht denken. Also vielleicht bloße Nachsicht gegen die Schwachen? Das hieße aber doch dem Schwachsinne zu viel opfern. Was würde aus Schönheit und Wahrheit werden, wenn der Mißverstand, dem sie bey Phantasie- und Geisteskranken Köpfen unterworfen sind, über ihr wie weit und nicht weit? entscheiden sollte! Gethan wäre es um die seelvollsten Schöpfungen der ersten, um die wohlthätigsten Einwirkungen der letzten. Nein,

hier wird Nachsicht zur Sünde, zum Mord an Schönheit und Wahrheit. In diesem Gedichte wenigstens hat sie heillos zerstört und vernichtet. So fehlen z. B. folgende schöne Stanzen ganz: 1801.

Höher war der Gabe Werth gestiegen,
Die der Geber freundlich mitgenoß;
Näher war der Schöpfer dem Vergnügen,
Das im Busen des Geschöpfes floß;
Nennt der meinige sich dem Verstande?
Birgt ihn etwa der Gewölbe Zelt?
Mühsam späh' ich im Ideenlande,
Fruchtlos in der Sinnenwelt.

— — — — — —

— —, ohne Wiederkehr verloren
Bleibt, was ich auf dieser Welt verließ;
Jede Wonne hab' ich abgeschworen,
Alle Bande, die ich seelig prieß!
Fremde, nie verstandene Entzücken
Schaudern mich aus jenen Welten an;
Und für Freuden, die mich jetzt beglücken,
Tausch' ich neue, die ich missen kann.

— — — — — —

Freudlos, ohne Bruder, ohne Gleichen,
Keiner Göttin, keiner Ird'schen Sohn,
Herrscht ein andrer in des Aethers Reichen
Auf Saturnus umgestürzten Thron.
Seelig, eh' sich Wesen um ihn freuten,
Seelig im entvölkerten Gefild,
Sieht er in dem langen Strom der Zeiten
Ewig nur sein eigen Bild.

— — — — — —

Dessen Strahlen mich darnieder schlagen,
Werk und Schöpfer des Verstandes! Dir
Nachzuringen, gieb mir Flügel, Wagen,
Dich zu wägen! oder nimm von mir,
Nimm die ernste, strenge Göttin wieder,
Die den Spiegel blendend vor mir hält;
Ihre sanft're Schwester sende nieder,
Spare jene für die bessre Welt.

1801. Mehrere sind zusammengezogen, und oft aus vieren eine einzige geworden. So glücklich auch, an und für sich, diese Zusammenziehung dem Dichter gerathen ist: so erstattet sie uns doch nicht, was wir einbüßen. Statt der oben angeführten schönen Schlußstanze: „dessen Strahlen mich darniederschlagen," u. s. w. steht jetzt

> Ja sie kehrten heim, (die alten Götter) und alles Schöne
> Alles Hohe nahmen sie mit fort;
> Alle Farben, alle Lebenstöne,
> Und uns blieb nur das entseelte Wort.
> Aus der Zeitfluth weggerissen, schweben
> Sie gerettet auf des Pindus Höh'n,
> Was unsterblich im Gesang soll leben,
> Muß im Leben untergehn.

Gerechter ist diese Strenge in der gleichfalls vorzüglichen Dichtung, Resignation. Die dort verworfene Strophe ist des Verwerfens werth.

Bi.

Neue allgemeine deutsche Bibliothek, Berlin und Stettin, 1801, 61. Band, 2. Stück, pag. 297—303.

Gedichte von Friedrich Schiller. Erster Theil. Leipzig, bey Siegfr. Lebr. Crusius. 1800. 8. 335 S.

Diese, von keiner prosaischen Vorrede begleitete Sammlung enthält fast lauter neue Gedichte. Einige wenige sind aus der Thalia, die meisten aus den Horen und den Almanachen aufgenommen. Mit einer rühmlichen Selbstachtung, welche allgemein bewunderte Schriftsteller so leicht verläßt, verschmähte der Verfasser alles, was seinem jetzigen Ideale von Vollkommenheit nicht entsprach, und versenkte, so viel an ihm lag, die mangelhaften Produkte jugendlicher Energie und Fülle in die Tiefen der Vergessenheit.

Für die historische Beurtheilung seines Geistes behalten auch 1801.
jene zurückgesetzten Arbeiten ein großes Interesse. Ein reicher Geist, welcher gern in die geheimsten Tiefen der menschlichen Natur hinabsteigt, eine seltene Innigkeit des Gefühls und ein großer Reichthum der Einbildungskraft leuchtet auch aus Schillers frühsten Gedichten hervor. Aber indem sie auf das lebhafteste zu dem Gemüthe sprechen, beleidigen sie oft das Gefühl des Schönen, und wie es scheint, nicht ohne Muthwillen. Oft wenn der Dichter nach dem Erhabensten strebt, stürzt er sich in den Strudel des Gräßlichen, und die Energie artet oft in eine widrige Heftigkeit aus. Der Reichthum ist oft überladen und üppig und von einem falschen Schimmer begleitet, und wo die Schönheit hervorbricht, gleicht sie weniger einem erheiternden Lichte, als einem Blitzstrahle, der für einige Augenblicke eine trübe Mischung beleuchtet.

Dieser kräftigen, aber verwilderten Natur, welche mehr erwarten ließ, als leistete, hat sich ein edlerer Geist bemächtigt, der sie, wie eine wohlthätige Nemesis, an den goldnen Zügeln des Rythmus lenkt. Der Geist der Schönheit hat ihr ganzes Wesen durchdrungen und die Banden des blinden Triebes gelößt. Eine heitere und erfreuliche Schöpfung, das Werk genialischer Freiheit, erhebt sich vor unsern Augen und entfaltet sich in den mannichfaltigsten Formen. Die Kunst drängt das wild verlodernde Feuer zusammen, und in seinem höchsten Fluge wird der Geist durch jene edle Mäßigung regiert, welche seine vollendete Herrschaft über den Stoff beurkundet. Mit gleicher Besonnenheit und Ruhe taucht er sich in die Tiefen des Unerforschlichen oder verbreitet sich durch das rege Leben, oder spielt mit Empfindungen und Bildern. Die Weisheit hat hier einen Bund mit der Anmuth geschlossen, oder beyde scheinen sich vielmehr zu einem Wesen vereinigt zu haben. Kraft und Zierlichkeit, Schönheit und Energie, Anmuth und Erhabenheit bieten sich gegenseitig die Hand und entzücken uns durch den Anblick eines so seltenen Vereins. Man wird überzeugt, daß die Sänger noch leben,

Die mit dem lebenden Wort horchende Völker entzückt,
Die vom Himmel den Gott, zum Himmel den Menschen gesungen;
Und getragen den Geist hoch auf den Flügeln des Lieds.

1801. Fast alle Gedichte dieser Sammlung sind aus der Epoche der Vollendung; einige andre, welche als die Vorläufer dieses Zeitraums angesehn werden können, haben mehrere bedeutende Veränderungen erhalten, und nur durch wenige Stellen fühlt man sich in die ersten Zeiten zurückversetzt. Eine Stelle dieser Art und gewiß die schlechteste im ganzen Buche ist S. 296. in dem Gedichte Resignation, welches überhaupt noch am meisten von der Düsterheit der frühern Manier hat:

Ein Lügenbild lebendiger Gestalten,
Die Mumie der Zeit,
Vom Balsamgeist der Hofnung in den kalten
Behausungen des Todes hingehalten,
Das nennt dein Fieberwahn Unsterblichkeit.

So selten überhaupt die Erscheinung eines Dichters ist, welcher philosophischen Tiefsinn mit allen Gaben der Musen vereinigt, so sehr finden wir uns oft in diesen Gedichten überrascht, einen scheinbar spröden und unfruchtbaren Stoff von der reichsten Fülle poetischen Lebens durchdrungen zu sehen. Denn durchdrungen und beseelt ist er hier, nicht etwa bloß mit dem Gewande der Dichtkunst bekleidet. Der Tiefsinn hat auf dem Boden der Einbildungskraft Wurzel gefaßt und eine andere Natur angenommen, und zugleich mit den schönsten Blüthen der Dichtkunst entfaltete sich eine edle und erhabne Philosophie.

Zwey Gegenstände sind es hauptsächlich, die den Dichter auf das lebhafteste beschäftigen, das Wunderbare des menschlichen Lebens und das Wesen der Kunst. Oft paart er beydes, und eröffnet uns in der Betrachtung der letztern weite erhebende Aussichten in die Gesetze, welche das Leben, ja die Welt überhaupt regieren. Zuverlässig ist nie über das Wesen der Künste etwas tiefer Gedachtes in beseelteren Worten gesungen, nie sind die geheimsten Geheimnisse der Poesie durch sie selbst auf eine glänzendere Weise dargestellt worden. Ein Commentar über diese Gedichte würde eine Theorie der Kunst seyn, und man würde mit Bewunderung entdecken, daß die Gesetze, welche sie aufstellen, dieselben sind, denen sie ihre Entstehung verdanken.

Die Sprache in diesen Gedichten ist, in den kleinsten wie in den größten, gewählt, edel, bilderreich und von einem unnachahmlichen Wohlklange. In einigen Stücken ist sie so durchsichtig

und klar, daß man Schillers Charakter in ihnen verkennen würde, 1801.
wenn er sich nicht durch die Tiefe und Größe seiner Ideen kund thäte. Die Versification ist in den meisten Stücken leicht und fortreißend, und in den größern Gedichten von einer Fülle, Stärke und Vollendung, die nicht leicht übertroffen werden dürfte. So wirkt hier alles zusammen, um das Gefühl einer vollkommenen Freyheit des Gemüthes zu wecken. Leicht und willig scheint sich der Stoff der Ueberlegenheit des Genius zu fügen, und die schöpferische Kraft seines Willens allein scheint die wundersamsten Gebäude der Poesie hervorgerufen, geordnet, und mit dem Zauber eines idealischen Glanzes bekleidet zu haben.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wollen wir einiges genauer betrachten und vorzüglich bey denjenigen Gedichten verweilen, deren Inhalt, um ganz gefaßt zu werden, ein wiederholtes Studium voraussetzt. Diese wollen durchaus nicht bloß genoßen seyn. Es ist aber auch nicht zu fürchten, daß die Analyse den Genuß ihrer Schönheit zerstöre. In Werken, bey denen Stoff und Form so durchaus einig sind, muß die Betrachtung der letztern durch die Kenntniß des erstern nothwendig gewinnen.

Die Sammlung wird mit einer kleinen Allegorie voll Anmuth eröffnet, die ihr statt der Vorrede dient. Die Klarheit und Heiterkeit der Darstellung, die zarteste Anspruchslosigkeit und der geheimnißvolle Schleyer selbst, welcher den Sinn umhüllt, haben dem Mädchen aus der Fremde auch das Herz derer gewonnen, die jenen Schleyer nicht zu lüften wußten. Und so muß jede Allegorie wirken, wenn sie den Namen eines Kunstwerkes verdienen will, sie muß selbstständige Schönheit mit einem treffenden und gediegenen Sinne verbinden. Aber dieser Sinn darf kein Räthsel seyn, und ist es auch in dem gegenwärtigen Falle nicht. Das Mädchen aus der Fremde ist die Poesie. Herbeygerufen durch die Innigkeit des Gefühls, welches die Blüthe und Anmuth der Natur zu wecken pflegt, tritt sie zuerst unter den einfachsten und unschuldigsten Kindern der Natur auf, die sie durch ihre Gegenwart beglückt und über die enge Sphäre ihres Daseyns erhebt. Niemand weiß von wannen sie kömmt oder wohin sie geht; und ihr geheimnißvoller göttlicher Ursprung kündigt sich durch die edle Würde an, mit der sie sich von allem, was gemein und sterblich ist, entfernt. Sie beglückt die Menschen

1801. durch ihr heiteres Daseyn und durch die Gaben, die sie selbst in überirdischen Gegenden, in dem Lande der Ideale, gesammelt hat. Sie sind von der mannichfaltigsten Art, obgleich alle erfreulich und schön. Die einen, reizende Spiele der Phantasie und — gleichsam die Blumen der Dichtkunst — ergötzen durch ihre Anmuth; die andern sind von ernsterer Art und den Früchten vergleichbar, nach denen das Alter vorzugsweise greift; während die Jugend sich mehr an jenen erfreut. Jeder hat Anspruch auf ihre Gunst; aber vor allen der Liebende. Denn die Liebe ist die Poesie des Lebens und es giebt keine Poesie ohne Liebe!

So deutet sich der Inhalt dieses Gedichts auf eine natürliche und ungezwungne Weise aus, und nur etwa in den Worten

Doch schnell war ihre Spur verlohren,
Sobald das Mädchen Abschied nahm,

dürfte eine kleine Schwierigkeit übrig bleiben. Wenn man aber nur nicht an die Produkte der Poesie — welche freylich als ihre zurückbleibenden Spuren angesehen werden könnten — sondern an ihr eigenthümlichstes Wesen denkt, welches in dem besteht, was nicht erlernt und fortgepflanzt werden kann, so ist es offenbar, daß die Spuren der Poesie jedesmal mit dem Aufhören ihrer begeisternden Kraft entfliehn.

So wie hier die Natur der Poesie und ihr wunderbares Wesen durch die geheimnißvolle Verschleyerung auf der einen, und die anmuthige Heiterkeit der Darstellung auf der andern Seite, sehr glücklich versinnlicht wird, so stellt der Dichter S. 12. die Gesetze einer andern Kunst und — indem alles Schöne auf derselben Grundlage ruht — die Gesetze der Kunst überhaupt in einer idealischen Beschreibung des Tanzes auf. In den seelenvollen Bildern, mit denen im Eingange der Tanz geschildert wird, glaubt man das leichte und fröhliche Schweben ätherischer Gestalten wahrzunehmen, und die anmuthige Bewegung des Verses kömmt dieser Täuschung ausnehmend zu Hülfe:

Seh' ich flüchtige Schatten, befreit von der Schwere des Leibes?
Schlingen im Mondlicht dort Elfen den luftigen Reihn?
Wie, vom Zephyr gewiegt, der leichte Rauch in die Luft fließt,
Wie sich leise der Kahn schaukelt auf silberner Fluth,
Hüpft der gelehrige Fuß auf des Takts melodischer Woge,
Säuselndes Saitengetön hebt den ätherischen Leib.

Indem der Dichter in den folgenden Versen die Verwandlung 1801.
der Ordnung in eine scheinbare Verwirrung, und die Rückkehr zur Ordnung schildert — dieses ewige Zerstören und Erzeugen der drehenden Schöpfung — vollendet er die Beschreibung des Tanzes und stellt ihn zugleich in das Licht eines interessanten Räthsels, dessen Auflösung ihn in dem übrigen Theile des Gedichtes beschäftigt. Von dieser Auflösung reißt er uns zu einer kühnen und geistreichen Anwendung fort. Die Schranken einer einzelnen Erscheinung verschwinden, und das Bild der moralischen Welt und des unendlichen Alls — in jener gleichsam gespiegelt — eröfnet sich uns. Wir glaubten uns an einem leichten Spiele zu erfreun, und finden uns auf einmal durch eine Gesetzmäßigkeit derselben überrascht, die dieses Spiel an die Welt knüpft:

Und dir rauschen umsonst die Harmonien des Weltalls,
Dich ergreift nicht der Strom dieses erhabnen Gesangs,
Nicht der begeisternde Takt, den alle Wesen dir schlagen,
Nicht der wirbelnde Tanz, der durch den ewigen Raum
Leuchtende Sonnen schwingt in kühn gewundenen Bahnen?
Das du im Spiele doch ehrst, fliehst du im Handeln, das Maaß.

Die hohe Würde der Poesie und ihre heilige Enthaltung von dem geschäftigen Eigennutze des gemeinen Lebens, ist der Gegenstand eines Gedichtes von dem anmuthigsten Kolorit, der Theilung der Erde, S. 30. Auch hier, wo uns nur ein fröhlicher Scherz mit feiner Ironie geboten wird, fühlen wir uns bald durch die schöne Klage des Poeten und die überraschende Auflösung auf eine unerwartete Weise gerührt und erhoben. Das Bild der eigennützigen Regsamkeit auf der einen, die Idee der heiligen Ruhe der Kunst auf der andern Seite, der Gegensatz des Sinnlichen und Geistigen, des Irdischen und Himmlischen, das sich hier so naiv begegnet, und die Erhebung zu einem Standpunkte, aus welchem die Tücke des Zufalls fast verschwindet, ist zugleich schön, rührend und befriedigend.

Eine geistreiche Rechtfertigung des Idealischen und des schönen Scheines gegen die strengen Vertheidiger der trocknen und unverschönerten Wahrheit, enthält S. 153. die Poesie des Lebens, ein Gedicht, das die Kunst, der Wahrheit Anmuth zu geben, auf eine so glückliche Weise übt, daß es, auch ohne Rücksicht auf die

1801. darinne enthaltenen Gründe, alle Gemüther für die Ansprüche des schönen Scheines gewinnen muß. Aber diese Gründe sind eben so wahr, als ihre Darstellung schön ist:

Erschreckt von Deinem ernsten Worte
Entflieht der Liebesgötter Schaar,
Der Musen Spiel verstummt, es ruhn der Horen Tänze,
Still trauernd nehmen ihre Kränze
Die Schwestergöttinnen vom schön gelockten Haar,
Apoll zerbricht die goldne Leyer,
Und Hermes seinen Wanderstab,
Des Traumes rosenfarbner Schleyer
Fällt von des Lebens bleichem Antlitz ab,
Die Welt scheint, was sie ist, ein Grab.
Von seinen Augen nimmt die zauberische Binde
Cytherens Sohn, die Liebe sieht,
Sie sieht in ihrem Götterkinde
Den Sterblichen, erschrickt und flieht,
Der Schönheit Jugendbild veraltet,
Auf Deinen Lippen selbst erkaltet
Der Liebe Kuß, und in der Freude Schwung
Ergreift Dich die Versteinerung.

Der Gebrauch der alten Mythologie, welcher diese Stelle einen großen Theil ihres Glanzes verdankt, ist eine charakteristische Eigenthümlichkeit von Schillers neuem poetischen Styl. Bisweilen dient sie ihm als brauchbarer Stoff zu phantasiereichen Spielen — wie in der Klage der Ceres und dem Eleusinischen Feste — öftrer und lieber aber als schöne Umgebung einer Idee, mit welcher er jene reizenden Blüthen des poetischen Alterthums gleichsam befruchtet. Beyspiele hievon bieten sich überall in dieser Sammlung dar: keines aber dünkt uns an Schönheit und hoher Grazie mit dem wetteifern zu können, welches das Reich der Formen beschließt. In diesem ernsten Werke, das, im höchsten Style gedichtet, jeden müßigen Zierrath verschmäht, und uns durch imposante Größe, edle Verhältnisse und das geheimnißvolle Dunkel seines innern Heiligthums, mit einer Art von religiöser Bewunderung erfüllt, treten einige Mythen, voll des fruchtbarsten Sinnes, wie Erscheinungen aus einer andern Welt hervor und

erleuchten, durch den sie umgebenden Glanz, die Wunder, die das Innere dieses Tempels einschließt. 1801.

Das Bild des Herkules, als Symbol des Menschen überhaupt, seines Zusammenhanges mit der wirklichen Welt und seiner Fähigkeit, über die Schranken derselben in die Regionen der Freyheit emporzusteigen, ist unter diesen Mythen die ausgeführteste, reichhaltigste und schönste:

Tief erniedrigt zu des Feigen Knechte
Ging in ewigem Gefechte
Einst Alcid des Lebens schwere Bahn,
Rang mit Hydern und umarmt den Leuen,
Stürzte sich, die Freunde zu befreyen,
Lebend in des Todtenschiffers Kahn.
Alle Plagen, alle Erdenlasten
Wälzt der unversöhnten Göttin List
Auf die will'gen Schultern des Verhaßten
Bis sein Lauf geendigt ist.

Bis der Gott des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet,
Und des Aethers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen ungewohnten Schwebens
Fließt er aufwärts und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.
Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronions Saal,
Und die Göttin mit den Rosenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal.

Der vollständigste Commentar zu diesem Gedichte, dessen Inhalt wohl nur einer kleinen Anzahl von Lesern in allen seinen Theilen vollkommen klar seyn dürfte, sind Schillers Briefe über die ästhetische Bildung, einem Werke, das, um es beyläufig zu sagen, in der Geschichte der Kritik eine der merkwürdigsten Epochen macht. Der Streit des Göttlichen mit dem Menschlichen, der Pflicht mit der Neigung, und die Vereinigung, welche zwischen den streitenden Kräften durch die vollendete Entwicklung des Schönheitssinnes bewirkt werden kann, ist der Gegenstand desselben.

1801. Das wirkliche Leben ist ein Kampfplatz, auf welchem die menschlichen Kräfte ohne Unterlaß zum Widerstande aufgefordert werden; der Mensch muß sich aus dem Leben hinausflüchten, er muß sich zu dem Ideale der reinen Menschheit erheben, wenn er diesen Streit aufgehoben sehn und die harmonische Ruhe genießen will, die nicht die Belohnung der Trägheit, sondern geübter und gespannter Kräfte seyn soll. Mit einer schönen Anspielung auf die Kampfspiele der Alten setzt hier der Dichter das wirkliche Leben dem idealischen Zustande einer vollendeten und harmonischen Ruhe entgegen:

Wenn es gilt zu herrschen und zu schirmen,
Kämpfer gegen Kämpfer stürmen
Auf des Glückes, auf des Ruhmes Bahn,
Da mag Kühnheit sich an Kraft zerschlagen,
Und mit krachendem Getös die Wagen
Sich vermengen auf bestäubtem Plan.
Muth allein kann hier den Dank erringen
Der am Ziel des Hippodromes winkt,
Nur der Starke wird das Schicksal zwingen,
Wenn der Schwächling untersinkt.

Aber der, von Klippen eingeschlossen,
Wild und schäumend sich ergossen,
Sanft und eben rinnt des Lebens Fluß
Durch der Schönheit stille Schattenlande,
Und auf seiner Wellen Silberrande
Mahlt Aurora sich und Hesperus.
Aufgelöst in zarter Wechselliebe,
In der Anmuth freyem Bund vereint,
Ruhen hier die ausgesöhnten Triebe,
Und verschwunden ist der Feind.

Diese harmonische Ruhe stellt der Künstler in seinen Werken dar, die, dem spröden Stoffe mit unermüdlicher Anstrengung abgewonnen, durch den Schein einer Freyheit, den er seiner Erhebung in das Gebiet idealischer Schönheit verdankt, bezaubert. Vergebens würde der Mensch, wenn er sich zu einem Kunstwerke zu veredeln bemüht, dieses durch die Kraft seines Willens erzwingen wollen; zwischen der Ausübung der Tugend und den An-

forderungen des Gesetzes wird immer ein unendlicher Abgrund bleiben, der durch nichts ausgefüllt werden kann, als durch die freye Vereinigung der Neigung mit dem Willen. Die sinnliche Natur muß sich durch Schönheit läutern; der Mensch muß schön fühlen und er wird nicht mehr vor der unendlichen Unerreichbarkeit des Gesetzes zittern: 1801.

Nehmt die Gottheit auf in euern Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
Des Gesetzes strenge Feßel bindet
Nur den Sklavensinn, der es verschmäht,
Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät.

Diese harmonische Vereinigung ist das höchste Ziel menschlicher Bestrebungen, nicht die Ertödtung der Empfindungen und Triebe, die die Natur in unsern Busen gelegt hat und die wir auf das heiligste bewahren müssen. So wenig wir den Leiden der Menschheit entfliehen können, so wenig sollen wir das sympathetische Gefühl und die Theilnahme an fremden Leiden ausrotten wollen; aber so wie wir jenen durch Selbstbeherrschung unser besseres Selbst entziehen können, so kann uns dieses in der idealischen Betrachtung des Lebens zu einem Gegenstande des Wohlgefallens werden:

— in den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Strom nicht mehr.
Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
Keine Thräne fließt hier mehr dem Leiden,
Nur des Geistes tapfrer Gegenwehr,
Lieblich wie der Iris Farbenfeuer
Auf der Donnerwolke duft'gem Thau,
Schimmert durch der Wehmuth düstern Schleyer
Hier der Ruhe heitres Blau.

Zu der Klasse von Gedichten, welche der Betrachtung der Kunst gewidmet sind, gehören die schönen Octaven an Göthe (S. 270.) über die Aufführung des Mahomet. Die charakteristische Verschiedenheit des deutschen und französischen Trauerspiels, das

1801. Bestreben des erstern, die engen Schranken conventioneller Regeln zu zerbrechen und die ganze Welt in seinen Umfang aufzunehmen, die Abwege einer rohen Natur, auf die es gerathen ist, die Vorzüge und Mängel der französischen Tragödie — alles dieses ist mit treffenden und kräftigen Zügen, in schönen Bildern und einer edeln, anmuthigen Sprache geschildert. Ueberraschend neu und treffend ist das Bild von Charons Nachen auf das Wesen der Dichtkunst angewendet, welche nur den Schein der Wahrheit, aber durchaus keine Einmischung des Wirklichen verträgt:

Doch leicht gezimmert nur ist Thespis Wagen,
Und er ist gleich dem acherontischen Kahn,
Nur Schatten und Idole kann er tragen,
Und drängt das rohe Leben sich heran,
So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,
Das nur die flücht'gen Geister fassen kann.
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

Zum Theil dieselben Ideen werden in Shakspears Schatten S. 275. mit treffendem Witze, aber in einer ganz verschiedenen Gestalt dargestellt. Was dort nur gelegentlich berührt wurde, ist hier der eigentliche Mittelpunkt, nämlich die Plattheit, zu welcher das deutsche Theater durch einen übelverstandnen Begriff von Natur, durch die Verbannung der großen Kräfte aus dem Umfange dramatischer Handlungen und eine ganz falsche moralische Tendenz herabgesunken ist. Die Kunst, Dramen zu schreiben, ist hierdurch zu einem Handwerke geworden, in welchem man es bald zu einer großen Fertigkeit bringen kann, wie die Sündfluth von Schauspielen zeigt, mit welcher die ersten Repräsentanten dieser Gattung in unsern Zeiten, Goldoni, Iffland und Kotzebue, das Theater überschwemmt haben. Da ihr die Bequemlichkeit zu einer so großen Empfehlung gereicht, so ist zu fürchten, daß ihre Zeit noch nicht ganz vorüber sey. Man muß das Beste hoffen. Eine richtigere Einsicht in das Wesen der Kunst ist erwacht, und die mannichfaltigen Bewegungen, die sich auf dem Gebiete der Künste zeigen, läßt erwarten, daß allmählig die Ausführung mit der Einsicht gleichen Schritt halten wird.

Unter den epigrammatischen Gedichten, die von S. 303. an, als Votivtafeln aufgestellt sind, haben mehrere eine Beziehung

auf die Kunst, andere enthalten Lehren der Lebensweisheit, noch 1801.
andre Bemerkungen über die Natur des Menschen. Die wenigsten sind wohl eigentliche Poesie; aber die poetische Form dient dem sinnvollen Gedanken zu einem zierlichen Rahmen, in welchem die Gegensätze durch die antithetische Natur des Verses, und die Entfaltung des Sinnes durch das Verhältniß des Pentameters zu dem Hexameter so gefällig unterstützt und befördert wird.

Die Aufnahme der Form des Epigrammes der Griechen in unsre Poesie hat sie seit kurzem mit einer Menge geistvoller Sinngedichte bereichert, aus welcher schon jetzt eine Anthologie gesammelt werden könnte, die an Interesse und Mannichfaltigkeit der griechischen vielleicht nicht weit nachstehen dürfte. Außer den Sentenzen der Votivtafeln sind durch die ganze Sammlung epigrammatische Gedichte zerstreut, unter denen mehrere, auch als ächte Poesie, neben den schönsten des Alterthums zu stehen verdienen, in Rücksicht auf die Reichhaltigkeit und Bedeutsamkeit des Inhaltes aber mit Recht auf den Vorrang vor jenen Anspruch machen. Was kann schöner und bedeutender seyn als (S. 33.) das rührende Bild des Verhängnisses der Menschen, welches der Dichter in der Geschichte des Odysseus erkennt, welcher durch Noth und Gefahren einem Ziele von Glückseligkeit entgegeneilte, das er nicht einmal erkannte, als der Zufall es ihn erreichen ließ. Von einer andern Gattung, aber nicht geringerer Schönheit ist (S. 200.) das Beyspiel deutscher Treue in der Geschichte Friedrichs von Habsburg und Ludwig des Bayern. Hier hätte das letzte Distichon, der Vollständigkeit der Erzählung unbeschadet, allerdings wegbleiben können, aber für die Vollständigkeit des Eindrucks ist es ein bedeutender Zusatz, welcher, ganz in dem Geiste alter Kunstwerke, die Empfindung des großen Haufens der Beschauer einer an sich einzigen Begebenheit zu bezeichnen dient.

Die Erwähnung dieser kleinen reichhaltigen Bilder führt uns zu denjenigen unter den größern Gedichten, welche die höchsten Angelegenheiten des Menschen, sein inneres und äußeres Leben, umfassen. Hier bietet sich uns zuerst (S. 17.) die Elegie dar, in welcher die Gaben des Glücks gegen die Gaben des Verdienstes gerechtfertigt werden; eine Elegie, die uns in die heitersten Regionen einer idealischen Welt erhebt, und eine reiche Fülle von Ideen in zarten und gefälligen Bildern darstellt. Wir achten

1801. die Kraft, welche sich einen Platz in dem Leben erringt und dem Schicksal seine Güter abnöthigt, aber die Gaben, welche das Glück dem Menschen aus freyem Wohlwollen schenkt, erfreuen uns. Sie sind das Größte und Herrlichste, was das Leben schmückt, und das überirdische Licht, das sie um sich her verbreiten, thut ihren göttlichen Ursprung kund. Sie erheben den Menschen, dem sie zufallen, über den Verdienstvollen, und stellen ihn in einen wundervollen Glanz, dessen das unscheinbare Verdienst entbehren muß:

War er weniger herrlich, Achilles, weil ihm Hephästos
Selbst geschmiedet den Schild und das verderbliche Schwerdt,
Weil um den sterblichen Mann der große Olymp sich beweget?
Das verherrlichet ihn, daß ihn die Götter geliebt,
Daß sie sein Zürnen geehrt, und, Ruhm dem Liebling zu geben,
Hellas bestes Geschlecht stürzten zum Orkus hinab.

Bey diesem rechtfertigendem Preiße der Gaben des Glücks erscheint der Dichter selbst von einer reinen Freude beseelt. Ein zartes Licht der Heiterkeit strahlt überall hervor, und vereinigt die mannichfaltigsten Glieder des Ganzen. Götter und Menschen, Irdisches und Himmlisches zieht er vor unsern Augen vorüber, und in der leichten Schöpfung der poetischen Welt, die der Dichter, in dem sichern Gefühl des Besitzes der schönsten Gabe des Glücks, herauf ruft, erkennen wir freudig das Wunder, über das uns seine begeisterte Muse belehrt.

In dem Genius S. 23. wird die Frage aufgeworfen, ob der innere Frieden des Gemüths schlechterdings nur durch deutliche Erkenntniß erkauft werden, und ob man der Leitung der Natur nur dann trauen könne, wenn die Weisheit der Schule das Siegel der Bestätigung auf ihre Aussprüche gedrückt habe. Aecht elegisch und bewundernswürdig schön ist, in der Auflösung dieser Frage, die Beschreibung des goldnen Zeitalters,

da das Heilige noch in der Menschheit gewandelt,
da jungfräulich und keusch noch der Instinkt sich bewahrt,

und der anspruchslosen, stillen Größe der Unschuld, die sich selbst genügend, ewig gesetzmäßig und ewig gesetzgebend, keines Führers bedarf. Wer diese köstliche Unschuld in seinem Herzen bewahrt hat, dem gilt das Gesetz nicht, das nur den Widerstrebenden trift:

— an alle Geschlechter ergeht ein göttliches Machtwort, 1801.
Was du mit heiliger Hand bildest, mit heiligem Mund
Redest, wird den erstaunten Sinn allmächtig bewegen,
Du nur merkst nicht den Gott, der dir im Busen gebeut,
Nicht des Siegels Gewalt, das alle Geister dir beuget,
Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt.

Von einem größern Umfange des Inhalts sowohl als der Ausführung ist, S. 49. der Spaziergang, wo der Dichter eine Art von natürlicher Geschichte der Kultur des Menschengeschlechtes, von ihren einfachsten Anfängen an bis zu ihrer größten Verwickelung, aufgestellt hat. Reiche einander entgegengesetzte Bilder der Natur und Kunst, der Einfachheit und des Luxus, der Unschuld und der Verderbniß, der Freyheit und der Tyranney vereinigen sich hier zu einem großen Ganzen, welches die Einbildungskraft mit dem Effekt eines kunstvoll geordneten, magisch beleuchteten Gemähldes bezaubert und den Verstand mit dem Verdienste einer gründlichen Geschichte unterhält. Wir glauben eine Beschreibung zu lesen, und sehen uns mit einer Aussicht auf die Weltgeschichte überrascht, wir begleiten einen Lustwandler auf seinen Spaziergang, und er entführt uns auf den Flügeln seiner Begeisterung zu einer Höhe, von welcher wir auf das Menschengeschlecht herab blicken und alles Große und Wunderbare seiner Kultur mit einemmale überschauen. Auch ohne die innere Beziehung aller einzelnen Theile auf Eine Idee giebt ihm die ästhetische Schönheit der Beschreibungen und der, durch die leichtesten, zartesten Uebergänge bewirkte Zusammenhang die gegründetsten Ansprüche auf einen vorzüglichen Platz unter den beschreibenden Gedichten; was aber seine innere Bestimmung betrift, so kennen wir wenige Werke, in denen sich die didaktische Tendenz unter dem Scheine eines Spiels so treflich verbirgt. Der beschränkten Düsternheit des Zimmers und dem einengenden Gespräche zu entgehn, rettet sich der Dichter in die freye Natur. Eine anmuthige, sonnige Landschaft, mannichfaltig ohne Hülfe der Kunst, einsam aber doch belebt und bewegt, nimmt ihn auf; er durchwandert die blühenden Auen, die Schatten des Waldes, und findet sich endlich am Absturze eines Berges, dessen Fuß ein stiller Strom bespült:

1801. Endlos unter mir seh' ich den Aether, über mir endlos,
Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schauder hinab,
Aber zwischen der ewigen Höh' und der ewigen Tiefe
Trägt ein geländerter Steig sicher den Wandrer dahin.

Der geländerte Steig, das erste Zeichen menschlicher Vorsicht, leitet aus der freyen Natur in angebaute Fluren, und die reichen fruchtbaren Ufer rühmen den Fleiß ihrer Bewohner:

Jene Linien sieh! die des Landmanns Eigenthum scheiden,
In den Teppich der Flur hat sie Demeter gewirkt.
Freundliche Schrift des Gesetzes, des Menschen erhaltenden Gottes,
Seit aus der ehernen Welt fliehend die Liebe verschwand.

Der Mensch wohnt hier noch mit seinem Acker zusammen und die Erzeugnisse der Natur drängen sich an seine Wohnungen heran. Aber bald sondern sich aus der anmuthigen Mischung die gleichartigen Gegenstände; Regelmäßigkeit, Wahl und Bedeutung kündigen eine Erscheinung von höherer Würde an: der Pappel stolze Geschlechte, in geordnetem Pomp einherziehend, führen zu einer Stadt. Hier fängt eine Reihe ganz neuer Erscheinungen an, welche die erwachten, bald streitenden, bald vereinten Kräfte hervorbringen. Die Gränzen der Gegenwart werden dem Dichter zu eng; seine Einbildungskraft fliegt in das graue Alterthum, in die Zeit der Gründung und Entstehung der Staaten zurück, wo die Götter dem Menschen zu Hülfe kamen, und ihm freundlich ihre schönsten Gaben darboten. Die schnelle Folge hoher und glänzender Erscheinungen, die hier vor unsern Augen vorüberziehn, läßt uns das rege Leben erwarten, dessen Darstellung den Dichter in den folgenden Versen beschäftigt. Zu Einem Ganzen vereinigt, von Einem Geiste beseelt, strebt der Mensch zu einer höhern Bildung hinauf; Vaterland und Ahnen werden begeisternde Namen für ihn; Religion, Gesetzmäßigkeit und Heldenmuth erwacht in seiner Brust:

Heilige Steine! Aus euch ergossen sich Pflanzer der Menschheit,
Fernen Inseln des Meeres sandtet ihr Sitten und Kunst,
Weise sprechen das Recht an diesen geselligen Thoren,
Helden stürzen zum Kampf für die Penaten heraus.

Auf den Mauern erschienen, den Säugling im Arme, die Mütter, 1801.
Blickten dem Heerzug nach, bis ihn die Ferne verschlang.
Betend stürzten sie dann vor der Götter Altären sich nieder,
Flehten um Ruhm und Sieg, flehten um Rückkehr für euch.
Ehre ward euch und Sieg, doch der Ruhm nur kehrte zurücke,
Eurer Thaten Verdienst meldet der rührende Stein:
„Wanderer, kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest
„Uns hier liegen gesehn, wie das Gesetz es befahl.“
Ruhet sanft ihr Geliebten! Von eurem Blute begossen
Grünet der Oelbaum, es keimt lustig die köstliche Saat.

An diese Bilder, die uns das Schönste und Heiligste des ehrwürdigen Alterthums zurückrufen, an diese rührenden Gemählde eines erhabnen und erfreulichen Muthes, knüpfet der Dichter das Bild der regsten Geschäftigkeit, durch welche Handwerke und Künste erfunden und durch die entferntesten Länder vereinigt wurden. Alles ist hier so beseelt und lebendig, daß man das frohe Gewühl vor Augen zu sehn glaubt. — Die nothwendigsten Bedürfnisse sind befriedigt; Reichthum und Ueberfluß belohnt die Thätigkeit, und an den Strahlen der Freyheit blüht das Kunstgenie auf:

Mit nachahmendem Leben erfreuet der Bildner die Augen,
Und vom Meisel beseelt redet der fühlende Stein,
Künstliche Himmel ruhn auf schlanken jonischen Säulen,
Und den ganzen Olymp schließt ein Pantheon ein.
Leicht wie der Iris Sprung durch die Luft, wie der Pfeil von der Senne,
Hüpfet der Brücke Joch über den brausenden Strom.

Den Künsten folgen die Wissenschaften nach, und verbreiten unter den Menschen allmählich eine Erkenntniß, die ihnen eben so verderblich als heilsam wird. Die Begierden werden entfesselt, die Ideen von dem was Recht und Gut ist verwirren sich, Treulosigkeit und Tyranney, mit allen sie begleitenden Lastern, schlagen ihren Thron unter den Unglücklichen auf. Die Beschreibung dieses Zustandes ist von großer Kraft:

Aus dem Gespräche schwindet die Wahrheit, Glauben und Treue
Aus dem Leben; es lügt selbst auf der Lippe der Schwur.

1801. In der Herzen vertraulichsten Bund, in der Liebe Geheimniß,
Drängt sich der Sykophant, reißt von dem Freunde den Freund,
Auf die Unschuld schielt der Verrath mit verschlingendem Blicke,
Mit vergiftendem Biß tödtet des Lästerers Zahn,
Feil ist in der geschändeten Brust der Gedanke, die Liebe
Wirft des freyen Gefühls göttlichen Adel hinweg.
Deiner heiligen Zeichen, o Wahrheit, hat der Betrug sich
Angemaaßt, der Natur köstlichste Stimmen entweiht,
Die das bedürftige Herz in der Freude Drang sich erfindet,
Kaum giebt wahres Gefühl noch durch Verstummen sich kund.

Die beleidigte und gekränkte Natur erwacht endlich: Zeit und Noth rühren an das morsche Gebäude der Verfassungen, und die Freyheit wird in der Verwüstung gesucht. Diese Vorstellung der Verwüstung ruft den Dichter von seinem Fluge in die Vergangenheit und Zukunft zurück. Das in dieser Gestalt verhaßte Bild der Kultur versinkt vor seinen Augen, und er findet sich wieder in dem Schooße der einsamen Natur, die sich ihm jetzt zwar in veränderter Gestalt, furchtbar und schauerlich, zeigt, aber gerade in dieser Gestalt ihre ewige stolze Ruhe, ihr beharrliches Daseyn den wankenden Scenen einer ausgearteten, trostlosen Kultur entgegensetzt. Durch diesen unerwarteten kühnen Uebergang führt uns der Dichter auf seinen ersten Weg zurück. Von der freudigen Theilnahme der Natur war er ausgegangen, und endigt mit derselben; nur ist sein Gefühl, durch die traurige Betrachtung der dazwischen liegenden, contrastirenden Bilder, inniger und feuriger geworden. Dort war seine Empfindung mehr passiv genießend, hier ist sie mehr ergreifend und umfassend: dort leitete ihn eine Folge angenehmer Erscheinungen fort; hier versenkt ihn ihre Größe und Erhabenheit in die Tiefen der Rührung. Der Kreiß der Empfindung ist zugleich mit dem Kreiße der Ideen durchlaufen.

Die Anfänge der Kultur, in so ferne sie ein Werk des Vereins der Menschen durch den Ackerbau sind, machen den Inhalt des Eleusinischen Festes S. 78. eines Hymnus, in welchem, dem Sinne der Mysterien gemäß, die poetische Fabel theils als Geschichte, theils überhaupt als Hülle sinnvoller Wahrheit behandelt ist. Die Abwechslung des Rythmus versinnlicht die Theilnahme eines entzückten Volkes an dem begeisterten Vortrage eines Hierophanten, welcher mit der edelsten Würde be-

kleidet, nicht das Fest Einer Gottheit, sondern der ganzen Mensch- 1801.
heit feyert. Dieser Ton einer erhabnen religiösen Bestimmung
tönt aus dem ganzen Gedichte wieder. Mit der Beschreibung des
rohen Lebens der Wilden ist die Beschreibung der erfreulichen
Ordnung und Schönheit verbunden, welche nach den wohlthätigen
Gaben der Ceres das Leben schmückte, und beyde Theile werden
durch die Erzählung des Wunders verknüpft, durch welches Ceres
die Früchte der Erde entlockt. Es ist übrigens ganz dem Geiste
des Hymnus gemäß, daß auch die Folgen des Ackerbaus als neue
Wirkungen einer segenvollen Theilnahme der Götter an den Schick-
salen der Sterblichen vorgestellt werden, und die Einführung der
Unsterblichen, die von ihren Thronen herabsteigen, um das be-
gonnene Werk der Bildung zu vollenden, war das einzige Mittel
die Fiction auf der idealischen Höhe des Wundervollen zu er-
halten, zu welcher der Dichter uns gleich im Anfang erhob. Die
schönen Bilder der Ehe, der Gastfreundschaft und einer heitern
Religion vollenden das große bewegliche Gemählde, in welchem
Ceres auch am Schluße noch einmal als eine der bedeutendsten
Gestalten, als Priesterin am Altare Jupiters, auftritt, und den
Sterblichen den Pfad zu ihrer höhern Bestimmung und Freyheit
vorzeichnet:

Freyheit liebt das Thier der Wüste,
Frey im Aether herrscht der Gott,
Ihrer Brust gewalt'ge Lüste
Zähmet das Naturgebot,
Doch der Mensch in ihrer Mitte,
Soll sich an den Menschen reih'n,
Und allein durch seine Sitte
Kann er frey und mächtig seyn.

Das Lied von der Glocke (mit dem Motto: Vivos voco. Mortuos plango. Fulgura frango.) welches gleich bey seiner ersten Erscheinung mit so allgemeinem Beyfall aufgenommen worden ist, dürfen wir hier nicht mit Stillschweigen übergehn. Anlage und Ausführung in demselben ist gleich original. Der Dichter führt uns in die Werkstatt eines Meisters, dessen einfache veraltete Sprache unsre Einbildungskraft in ein Zeitalter ernster Simplicität versetzt. Das einfache, vor unsern Augen entstehende und fortschreitende Werk interessirt uns theils durch sich selbst,

1801. theils durch die ruhige Besonnenheit, den Ernst und die Liebe, womit es vollbracht wird. Das Fortschreiten der Empfindung zugleich mit der Handlung, und die Auflösung der Besorgniß in innige Freude gewährt uns das Vergnügen eines Monodrama, das licht und hell auf dem reichen Hintergrunde ruht, den die an die Handlung geknüpften Betrachtungen bilden und mit einem bewundernswürdigen Reichthume der interessantesten Erscheinungen anfüllen. Eine Welt von Bildern strahlt zwischen den verschiedenen Momenten der Arbeit herein, indem der Meister überall analoge Ideen anreiht, zu denen ihn bald die Zusammensetzung des Stoffes, bald die mannichfaltigen Bestimmungen seines Werkes veranlassen. Diese sentimentalen Betrachtungen, die man an einigen Stellen nur etwas weniger üppig wünscht, schlingen sich durch die naive Darstellung des Drama hindurch. Sie wollen für nichts als zufällige Bemerkungen — für *gute Reden*, mit denen der Meister die Arbeit begleitet, damit sie *munter fortfließe* — angesehn seyn; aber der Dichter hat sie mit geheimer Kunst so geschickt geleitet, daß wir uns am Ende mit einem poetischen Ganzen, mit einem Bilde des menschlichen Lebens in seinen wichtigsten Erscheinungen überrascht sehen. Der Umfang dieses beseelten Gemähldes und die großen Contraste, die sich in ihnen darbieten, interessiren und erschüttern uns auf die mannichfaltigste Weise.

Auch in der Anordnung der einzelnen Theile zeigt sich die weise Kunst des Dichters. Er beginnt mit einer Reihe der anmuthigsten Bilder aus der Kindheit und dem blühenden Alter des Menschen. Die fröhliche Thätigkeit des Jünglings, die zarte Sittsamkeit der Jungfrau, die goldnen Zeiten der ersten Liebe und die muntere Wirksamkeit des Hausvaters und der Mutter beschäftigt die Phantasie, so lange das Werk seiner Katastrophe noch ruhig und gefahrlos entgegengeführt wird. Als aber der bedenklichste Moment eintritt, der Zapfen ausgestoßen ist und das glühende Metall sich ergießt, treten furchtbare Scenen, die Beschreibung eines verheerenden Brandes, an die Stelle der heitern. Am Schluße derselben wird die erhitzte Einbildungskraft durch einen Zug von häuslichem Glück mitten unter Schrecknissen (S. 101. Einen Blick — kein theures Haupt) beruhigt, und das Schreckliche macht dem Rührenden Platz. Jetzt ist auch die Gefahr der Arbeit vorüber; der Guß ist vollendet, aber die Be-

sorgniß, ob er gelungen sey, erfüllt das Gemüth des Meisters. 1801.
Diesem Zustande ist die Beschreibung der Todesfeyer — eine elegische Episode von der zartesten Empfindsamkeit — analog, und die Stille, die sie in dem Gemüthe zurückläßt, bereitet den Stillstand der Arbeit vor, welcher selbst wiederum durch eine Reihe von Bildern der Ruhe mannichfaltigster Art versinnlicht wird. In diesem Gemählde geht der Dichter von der stillen Natur auf die durch Gesetzmäßigkeit bewirkte Ruhe fort, und die gleichsam präludirende Andeutung ihres Gegentheils läßt die folgende Beschreibung eines wilden, gesetzlosen Volkes erwarten, die den Zeitraum ausfüllt, in welchem die Form zerschlagen und der Erfolg mit Besorgniß und Hofnung erwartet wird. Wie schön sich an dieses düstre Gemählde des Schrecklichen der freudige Moment der glücklichen Entscheidung anschließt, bedarf kaum eines Fingerzeiges, so wie die steigende Erhabenheit des Schlußes; in welchem sich die Kunst des Dichters einen an sich unscheinbaren Stoff mit dem vollsten Glanze der Phantasie zu beleuchten und das Leblose durch die erhabensten und schönsten Ideen zu beseelen, in ihrer ganzen Größe zeigt:

Hoch überm niedern Erdenleben
Soll sie im blauen Himmelszelt
Die Nachbarin des Donners schweben
Und gränzen an die Sternenwelt;
Soll eine Stimme seyn von oben,
Wie der Gestirne helle Schaar,
Die ihren Schöpfer wandelnd loben
Und führen das bekränzte Jahr.
Nur ewigen und ernsten Dingen
Sey ihr metallner Mund geweiht,
Und stündlich mit den hellen Schwingen
Berühr' im Fluge sie die Zeit,
Dem Schicksal leihe sie die Zunge,
Selbst herzlos, ohne Mitgefühl,
Begleite sie mit ihrem Schwunge
Des Lebens wechselvolles Spiel.
Und wie der Klang im Ohr vergehet,
Der mächtig tönend ihr entschallt,
So lehre sie, daß nichts bestehet,
Daß alles Irdische verhallt.

1801. Da es nicht unsre Absicht ist, alle Stücke dieser Sammlung einzeln durchzugehn, so wollen wir von den lyrischen Gedichten nur noch einige der vorzüglichsten erwähnen, und dann den Romanzen eine kurze Betrachtung widmen. Die Elegie S. 288. Pompeji und Herkulanum, stellt ein schönes Bild der unterirdischen Städte und der in ihnen noch übrigen Formen des verloschenen Lebens auf. Die heitre rasch fortschreitende Darstellung — der Dichter hat den Moment der Entdeckung gewählt — erfüllt uns gleichwohl mit einer leisen Wehmuth und einer unbefriedigten Sehnsucht. Wir sehen die gleichsam noch warmen Spuren des regen Lebens in den Tiefen der Erde erhalten, aber dieses Leben selbst ist dahin; und je schöner jene Spuren sind, je lebendiger sie uns ansprechen, desto mehr vermissen wir die Gegenwart der alten edeln Bewohner, die die Stimme des Dichters vergebens herbeyruft, deren Rückkehr er umsonst erwartet. Die Nadowessische Todtenklage, S. 202. ist eine charakteristische Darstellung der menschlichen Beschränktheit, in welcher der gänzliche Mangel an Ahndung, daß es etwas Höheres und Edleres gebe, verbunden mit dem innigen Bestreben, das Beste aufzubieten, was der Geist vermag, ungemein naiv und rührend ist. Das Gedicht auf die Hofnung S. 205. ist schöne volksmäßige Poesie, voll Energie und hoher Gedanken in einer einfachen Sprache, wie alle Volkspoesie seyn sollte. Hektors Abschied S. 301. stellt ein großes und liebevolles Gemüth und die schönste, wahrste Weiblichkeit mit wenigen bedeutungsvollen Strichen auf. Rüstige Hofnungen sind mit banger Besorgniß, die Stärke mit der Zartheit, das Anmuthige mit dem Schrecklichen gepaart. Das Ganze ist wie von einem Hauche der Liebe beseelt, und wir verweilen mit wehmüthiger Rührung bey der anziehenden Gruppe, während sich im Hintergrunde Schlachten, Kämpfe, Tod und Unterwelt zeigt. In der Klage der Ceres, S. 5. ist die Mäßigung, mit der sich die Göttin dem Willen des Schicksals unterwirft, und die sanfte Trauer des mütterlichen Herzens über die Unmöglichkeit einer Vereinigung mit dem geliebten Kinde, ungemein edel und schön. Von ausnehmender Zartheit ist der täuschende Wunsch, zu den Schatten hinabzusteigen und die Sehnsucht der Tochter mit unverhofter Erscheinung zu überraschen:

Wo sie mit dem finstern Gatten
Freudlos thronet, stieg ich hin,

Träte mit den leisen Schatten 1801.
Leise vor die Herrscherin.
Ach, ihr Auge, feucht von Zähren,
Sucht umsonst das goldne Licht,
Irret nach entfernten Sphären,
Auf die Mutter fällt es nicht,
Bis die Freude sie entdecket,
Bis sich Brust mit Brust vereint,
Und zum Mitgefühl erwecket
Selbst der rauhe Orkus weint.

Nach diesem wehmüthigen Traume erwacht das Gefühl der Unmöglichkeit lebhafter in dem mütterlichen Herzen, das endlich in einem Spiele der Einbildungskraft den zarten Schein eines vereinigenden Mittels findet. In diesem ganzen Gedichte spricht eine so ätherische und reine Empfindsamkeit in so holden Worten aus, daß man in der That Worte einer Göttin zu hören glaubt.

Von den Balladen und Romanzen hat uns die Bürgschaft am wenigsten, der Kampf mit dem Drachen am meisten befriedigt. Dieses letztere Gedicht scheint uns in Anlage und Ausführung eines der schönsten und edelsten Werke, das wir, in unsrer an guten Romanzen nicht armen Literatur aufzuweisen haben. Ein Theil des Inhaltes ist aus einer alten Sage entlehnt; aber das was der Dichter von seinem eigenen hinzugethan hat, ist gewiß nicht das schlechteste desselben. In der Handlung verbindet sich der sinnliche Heroismus mit dem moralischen; und in dem Charakter des jungen Helden glühender Enthusiasmus mit Klugheit, Kühnheit und Kraft mit einer schönen Religiosität und der edelsten Selbstbeherrschung. Auch der Charakter des Großmeisters zieht uns durch den schönen Verein von strengem Ernst und zärtlichem Wohlwollen an. Das Charakteristische ist mit dem rein Menschlichen auf das vollkommenste verschmolzen; Handlung und Gesinnungen entfalten sich zugleich, und mit einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit; alle Seiten unsers Gemüths werden gerührt, und das doppelte Wunderbare des doppelten Kampfes erfüllt uns mit einem großen und reinen Interesse. Auch die Anlage der Handlung ist vortreflich; und unter dem Scheine der Einfachheit verbirgt sich eine große Kunst. Die begeisterte Exposition, welche das gedrängte Bild einer Menge von Gegenständen

1801. enthält, die sich in der Folge mit schöner Klarheit entfalten; die kunstreiche Zusammenstellung großer Massen und einzelner Parthien; die geschickte Vorbereitung der Katastrophe — alles dies verräth die Hand eines Meisters. Doch dieß sind Eigenschaften, welche man auch an minder vollkommenen Gedichten finden kann: Aber in Rücksicht auf das kräftige und doch harmonische Kolorit, auf die edle Mäßigung bey so vieler Energie dürfte sich schwerlich ein anderes mit diesem vergleichen lassen.

Den nächsten Platz würden wir den Kranichen des Ibykus anweisen. Die furchtbare Vorstellung von einer rächenden Gottheit, welche mit wundervoller Kraft die Gemüther der Bösen nöthigt, sich selbst kund zu thun, liegt auch schon in der bekannten alten Sage von der Ermordung des Ibykus; hier hat sie durch die eignen Zusätze des Dichters eine wahrhaft tragische Kraft erhalten: Die Einführung des Chores der Eumeniden, welche nicht wie sterbliche Weiber, sondern als Göttinnen erscheinen, und ihr beziehungsvoller, drohender Gesang, scheint die Katastrophe mit einer magischen Gewalt herbeyzuführen. Das Wunder geschieht gleichsam vor unsern Augen und wir glauben seinen innern Zusammenhang ahnden zu können. Der Ausruf des Mörders „Sieh da, die Kraniche des Ibykus!" ist nun offenbar keine Aeußerung der Unbesonnenheit: die Rachegöttinnen selbst haben ihn wider seinen Willen hervorgerufen. Die unendliche Macht zeigt sich in einer sinnlichen Gestalt, aber ohne an ihrer Erhabenheit einzubüßen. Diese ganze Episode ist mit bewunderungswürdigem Geiste behandelt. Es ist kein Zug, der nicht, entweder durch sich selbst, oder durch seine Beziehung auf das Unsichtbare, die furchtbare Düsternheit beförderte, die das charakteristische Kolorit dieser Ballade ist.

In dem Gang nach dem Eisenhammer, S. 171. ist die bedeutungsvolle Kürze der alten Ballade und die naive Anspruchslosigkeit ihres Vortrags mit großem Glücke nachgebildet. Fridolins kindliche Unschuld und Frömmigkeit, die ihn der Obhut des Himmels so werth macht, und der er seine wundervolle Errettung verdankt, ist mit der schleichenden Bosheit seines Feindes in einen kräftigen Contrast gebracht. Dem Furchtbaren und Drohenden in der ersten Hälfte steht in der zweyten die heitere Schilderung der Geschäftigkeit Fridolins in der Messe gegen über, welche einen anmuthenden Ton der Ruhe verbreitet, der durch die

schonende Erzählung der Katastrophe nicht gestört wird. Die 1801.
Beschreibung der Mordlust der Knechte S. 176. ist vielleicht ein unnützer Zusatz des Schrecklichen: dagegen ist S. 177. die Beschreibung des Eisenhammers und seines rastlosen Treibens, gerade an dieser Stelle, ein eben so einfaches als wirksames Mittel, auf die Begebenheit selbst einen düstern Schatten zu werfen und das Leblose mit dem Belebten in Uebereinstimmung zu setzen. — Aus der Geschichte des Tauchers S. 179. spricht uns nicht überall das frische poetische Leben an, das sich in jenen Balladen regt, und besonders erregt die Beschreibung der Schrecknisse des Meers das Gefühl des Mühevollen. Der Schluß hingegen ist in seiner Einfachkeit ausnehmend schön, und vornehmlich das leise angedeutete Bild der sehnenden, harrenden Königstochter über dem brausenden Strudel, eine holde und rührende Erscheinung mitten in der Düsternheit einer furchtbaren Natur. Große Zartheit, Anmuth und Grazie wird man auch in dem Ritter Toggenburg S. 73. nicht verkennen.

Die Übersetzung oder Nachbildung des zweyten Buches der Äneide in Oktaven, welche zuerst in der Thalia 1. St. erschien, ist in diese Sammlung aufgenommen. Viele Stellen erscheinen hier verbessert, und unsre, von Hrn. Schiller und seinen Freunden so gemißhandelte Bibliothek hat wenigstens die Genugthuung, daß hier und in mehrern andern Gedichten (man sehe die Ideale S. 42, die Würde der Frauen, S. 300. u. a.) die gemachten Ausstellungen (eines andern Rezensenten) gewissenhaft beherzigt worden sind. Daß Hr. S. durch Austilgung der bemerkten Flecken seinen Arbeiten immer mehr Vollkommenheit zu geben sucht, verdient Beyfall und Lob; ob aber auch sein Benehmen gegen diejenigen, die ihm diese Bemerkungen gemacht haben, wollen wir denen zu beurtheilen überlassen, die, unbestochen durch das Geschrey einer beleidigten Parthey, ihren eignen Einsichten folgen und die Stimme der Wahrheit von dem Geräusche der Mode oder der beleidigten Eigenliebe unterscheiden können.

Die wesentlichsten Verbesserungen dürften die Götter Griechenlands (S. 281.) erhalten haben. Dieses Gedicht, welches in seiner ersten Gestalt, nicht ganz mit Unrecht, großen Anstoß gegeben hat, ist jetzt erst, durch zweckmäßige Abkürzungen — die zum Theil zeigen, daß der Vf. dem Ganzen auch etwas Schönes aufopfern könne — neue Zusätze und eine geschicktere

1801. Anordnung, zu einem wahrhaft poetischen Ganzen geworden. Die Bitterkeit, mit welcher ehedem die Vernunftreligion dem poetischen Polytheismus entgegengestellt war, ist getilgt, und die reine elegische Stimmung ist durch das ganze Gedicht erhalten, welches jetzt in zwey große Parthien zerfällt. Die erstere führt uns unter die poetischen Gestalten der alten Welt, die alles belebenden Götter, die Ceremonien einer heitern Religion und in die verschönerte Unterwelt; die andere setzt mit schonender Mäßigung, die gleichsam verödete und ausgestorbene Natur jenem idealischen Leben entgegen. Die Verworrenheit, welche vormals durch die Zerstückelung dieser Contraste entstand, ist aufgehoben, und die schneidenden Gegensätze vertilgt. Alles wird durch den sanften harmonischen Ton einer schönen Wehmuth vereinigt. Vollkommen befriedigend aber und die Dissonanz der aufgestellten Ideeen lösend ist der neue Schluß des Ganzen, in welchem der entschwundenen poetischen Welt ihre eigenthümlichen Gränzen angewiesen werden.

Wir wollen zum Schluß dieser Kritik noch einige Stellen bemerken, die einer Verbesserung zu bedürfen scheinen. In der Klage der Ceres S. 6. ist in den Worten: Und so lang der Styx geflossen, trug er kein lebendig Bild — ein Widerspruch in dem Zusatze. Gestalt wäre das richtige Wort gewesen. Gleich darauf möchten wir S. 7. des Grabes Flammen, für den Scheiterhaufen, nicht zu vertheidigen wagen. Es ist schade, daß der schöne und große Gedanke durch den Ausdruck ein wenig leidet. S. 9. „Ist kein Bündniß aufgethan?" ein Ausdruck, den wir uns nicht deutlich machen können. S. 24. wird in den Versen Da noch das — bewegt, durch die Wiederholung von Noch, vor der Apposition verdunkelt, und man bemerkt nicht sogleich, daß der Nothwendigkeit stilles Gesetz und das große Gesetz, das oben im Sonnenlauf waltet, eines und dasselbe seyn soll. Noch dunkler und zweydeutiger sind S. 28. die Worte

Vor dem Sklaven, wenn er die Kette bricht,
Vor dem freyen Menschen erzittert nicht.

wo das Verneinungswort an der unrechten Stelle steht. S. 32. ist in dem Verse Liegt sie doch deutlich und liegt schimmernd vor deinem Verstand — das zweyte liegt eine

müßige Ausfüllung des Verses. In dem Eleusinischen Feste 1801.
S. 79. sind uns die Worte

Dessen schöngestalte Glieder
Droben im Olympus blühn?

unverständlich. Sollen sie eine Ausführung des vorhergehenden Gedankens seyn? Sind es die Götter, an denen die Glieder des Menschen in ihrer Schönheit erblickt werden? Sehr gesucht möchte auch S. 85. das Bild des Grenzgottes seyn, der, Minerven folgend, sich an ihres Fußes Tritt anheftet. — In dem schönen und süßen Gedichte S. 89. stoßen wir bey den Worten an

Doch schnell, als hätten Flügel mich getragen,
Ergriff es mich, die Saiten anzuschlagen.

das Bild einer schnellen Bewegung, als ob man auf Flügeln getragen würde, harmonirt mit dem Bilde des Ergreifens nicht, das zu einem Geschäfte treibt und nöthigt. — In dem epigrammatischen Gedichte S. 149. in welchem ein weiser Mann edle Weisheit lehrt, wünschten wir dem letzten Verse

Wer um die Göttin freyt, suche in ihr nicht das Weib

ein wenig mehr Geschmeidigkeit. Auch S. 196. ist der schöne und wahre Gedanke des Schlusses in einen ziemlich übelklingenden Pentameter gefallen: Wo sie sich zeige, sie herrscht, herrschet bloß, weil sie sich zeigt — und dieselbe unangenehme Wiederholung des zischenden Zeitworts kömmt in diesem kleinern Gedichte noch einmal vor. Größtentheils sind die Pentameter vortreflich, und nur wenige gleichen folgenden S. 19. Haupt ihm gefället, um das flicht er mit liebender Hand — oder S. 195. Ja, wer die Schaafe so tränket, der heißt mir ein Hirt; oder S. 306. Will ich durch dich, ich will dich durch die Sache nur sehn. Das Gedicht, die Erwartung, S. 165. aus dem die süße Fülle und Zartheit einer südlichen Liebe zu athmen scheint, erwartet noch an einigen Stellen die bessernde Hand. In den Versen

Die Luft, getaucht in der Gewürze Fluth,
Trinkt von der heißen Wange mir die Glut

vermißt man Eigenthümlichkeit des Ausdrucks und Zusammenstimmung der Bilder; S. 167. ist von den Blumen, welche ihre Kelche nur bei Nacht öfnen, der Ausdruck, daß sie die Strahlen des Tages hassen, zu stark und zu hart; und gleich darauf —

1801. der Gürtel ist von jedem Reiz gelößt — vielleicht etwas zu gekünstelt. — In der folgenden Stanze heißt es:

O sehnend Herz, ergötze dich nicht mehr,
Mit süßen Bildern wesenlos zu spielen.

Ein Bild kann wesenlos seyn, aber nicht das Herz; auch wesenlos spielen kann man nicht. Gleich darauf wünscht der Dichter, die Hand seiner Geliebten zu fühlen, oder nur den Schatten von ihres Mantels Saum; ein Ausdruck, der in mehr als einer Rücksicht unwahr und spielend ist! — In dem Reiche der Formen S. 264. sind die Worte

Wenn im Leben noch des Kampfes Wage
Schwankt, erscheinet hier der Sieg

ausnehmend dunkel. Der Dichter beschreibt das Land der Ideale, den Aufenthalt der reinen und vollendeten Menschheit. Hier erscheint sie siegreich, während sie in dem wirklichen Leben nur das Ziel eines ungewissen und zweifelhaften Kampfes seyn kann. — Dieß mag vielleicht die Meinung des Dichters seyn; aber gewiß hat sich der feine Faden des Gedankens in seiner Hand ein wenig verzogen.

Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste, Leipzig, 1801, 65. Band, 1. Stück, pag. 80—124.

Leipzig, den 26sten Oktober 1801.

Die Jungfrau von Orleans ist seit dem 11ten September, als der ersten Darstellung, kurz hintereinander acht Mal mit ausnehmendem Beifall gegeben worden. Als der Verfasser am 17ten gedachten Monats der dritten Aufführung beiwohnte, empfieng man ihn, unter dem Ertönen der Pauken und Trompeten, mit allgemeinem Klatschen, Vivat und Zuruf, nicht allein zum Danke des gegenwärtigen Genusses, sondern weil er auch überhaupt für dieses Jahr an der theatralischen Ergötzung des Publikums den bei weitem größten Beifall hatte. Seitdem wurde das Stück bequemer in sechs Aufzügen gesehen. Den 22sten September erschien einmal wieder Wallensteins Lager; den 2ten Oktober Wallenstein, Trauerspiel in fünf Aufzügen, ein Auszug aus den zwei Theilen des größeren, dramatischen Gedichts.

Journal des Luxus und der Moden, Weimar, 1801, December, pag. 669.

1802.

Tübingen, b. Cotta, Maria Stuart, ein Trauerspiel von Schiller. 1801. 8. 1802.

Marias Mißgeschick übertrifft, nach Robertson's Bemerkung, an Größe und Dauer die tragischen Unfälle, welche die Einbildungskraft erdichtet, um Furcht und Mitleiden zu erwecken. Hieraus sollte man schließen, daß eine pathetische Darstellung des Schicksals jener unglücklichen Fürstin leicht sey, und keinen großen Aufwand von Talent und Genie erfordere. Bey genauerer Betrachtung findet es sich anders.

„Der letzte Zweck der Kunst", sagt Schiller in der Abhandlung über das Pathetische, „ist Darstellung des Uebersinnlichen, „und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelliget dieses dadurch, „daß sie uns die moralische Unabhängigkeit des Menschen von „Naturgesetzen im Zustande des Affects versinnlicht. Das erste „Gesetz der tragischen Kunst, fügt er hinzu, ist Darstellung der „leidenden Natur, das zweyte ist Darstellung des moralischen „Widerstandes gegen das Leiden".

Wendet man diese Grundsätze auf das an, was die Geschichte mit fast allgemeiner Uebereinstimmung von Maria's Schicksal erzählt: so entdeckt man in dem historischen Stoffe vieles, was der pathetischen Darstellung widerstrebt; Schwierigkeiten, die nur das Genie überwinden kann.

1802. Erstens. Der unglücklichen Königin Leiden, ihre lange Gefangenschaft und ihr schmählicher Tod, rührten zwar zunächst her von der Uebermacht und Ungerechtigkeit einer feindseligen Nebenbuhlerin, aber mittelbar waren sie verschuldet, sie waren die Folge von einer Reihe thörichter, gesetzwidriger, frevelhafter Handlungen, ruchloser und frecher Missethaten. Um das Eigenthümliche ihres Verhängnisses darzustellen, muß der Dichter uns an alles jenes lebhaft erinnern, und wie kann er das, ohne Empfindungen in uns zu erwecken, welche dem tragischen Mitleiden und der künstlerischen Stimmung überhaupt so ungünstig sind?

Zweytens. — Was außerdem entscheidend auf Maria's Schicksal wirkte, war ihr Fanatismus für eine heillose Religion, die in jenen unglücklichen Zeiten ganz Europa zerrüttete, und in Jammer und Elend stürzte. Dieser Fanatismus erstickte bey ihr die Gefühle der Natur; denn sie sagt in ihrem Testamente ausdrücklich, daß sie ihren Sohn nur unter der Bedingung zum Erben ihrer Krone erkläre, wenn er der Irrlehre, d. h. der protestantischen Religion entsage; wo nicht, so vermache sie alle ihre Rechte und Ansprüche dem katholischen Könige. Ja, was noch wichtiger ist, laut der Geschichte war der Fanatismus, der sie in das Verderben zog, es allein, der sie bey ihren schrecklichen Leiden aufrecht erhielt. Was ihr auf dem Blutgerüste die bewunderte Standhaftigkeit gab, war der Gedanke, daß sie als eine Märtyrerin ihres Glaubens sterbe. Die große Aufgabe für den Dichter ist, uns diesen Fanatismus nicht nur als verzeihlich, sondern selbst als edel und sittlich darzustellen; denn sonst übertritt er das zweyte von den angeführten Gesetzen der tragischen Kunst.

Drittens. Selbst das Außerordentliche und Ungeheure in Maria's Verhängnisse scheint eine pathetische Darstellung nicht zuzulassen. Ausgestattet von der Natur und dem Schicksale mit allem, was einen heitern und frohen Lebensgenuß, was Ruhm, Glanz und Herrlichkeit verheißt; als ein Kind von acht Tagen gesalbte Königin von Schottland, in der Jugend vermälte Königin von Frankreich, von dem katholischen Europa anerkannt als Königin von England, muß sie in einem Alter von 25 Jahren aus ihrem Reiche entfliehen, diejenige um Hülfe anrufen, der sie die Krone streitig machte, sieht sich in einem Gefängnisse eingeschlossen, worin sie 18 Jahre vergessen von der Welt schmachtet, und aus dem man sie endlich entläßt, um sie von dem Blutgerüste herab in ein

ehrloses Grab zu stürzen. Und dieses Schicksal war mit dem Schicksale einer unzähligen Menge von Menschen, mit dem Schicksale der ganzen Christenheit auf das innigste verschlungen. Wir erwarten von dem Dichter, daß er uns nach seinem ganzen Umfange übersehen lasse, daß er uns das unermeßliche Elend fühlen lasse, unter welchem damals die Welt seufzte, und dessen ganze Last auf das unselige Haupt jener bejammernswerthen Fürstin zusammenstürzte. Wie ist es möglich, diese Erwartungen zu befriedigen, in einem Werke von so geringem Umfang, als eine Tragödie ihrer Natur nach seyn kann? Und doch muß der Dichter sie befriedigen: denn sonst verletzet er das erste von den oben angegebenen Gesetzen der tragischen Kunst, welches angemessene Darstellung der leidenden Natur gebietet. 1802.

Viertens. Eine unerläßliche Forderung, wie an den Dichter überhaupt, so auch an den tragischen, ist anschauliche Zweckmäßigkeit. Diese aber vermißt man durchaus in dem, was die Geschichtschreiber von Elisabeths Verhalten gegen Marie erzählen. Alle kommen überein, sie habe darin den Charakter einer Königin und die natürlichen Gefühle einer Frau verleugnet. „Wenn wir uns alles“, sagt Gentz, „was Selbstsucht, Furcht und Haß der „Königin von England eingeben konnten, in einem Punkte ge„sammelt denken: so scheint es noch immer nicht hinreichend, den „schrecklichen Entschluß zu erklären, der eine so tief gefallene, in „Gram und Leiden verzehrte Frau, eine Königin und ihre nächste „Verwandtin dem Blutgerüste übergab“.

Hierbey kann der Geschichtschreiber stehen bleiben; denn sein Geschäft ist nur, darzustellen, was wirklich war; der Dichter muß weiter gehen, und uns nicht nur begreiflich, sondern auch anschaulich machen, wie es möglich, wie es nothwendig war. Denn in dem Reiche der Kunst darf der Zufall nicht walten. Durchschaut der Verstand nicht klar die Ursachen von der Verknüpfung der Ideen, welche die Einbildungskraft hervorbringt: so wird diese in ihren Bewegungen gehemmt, und die Täuschung unterbrochen.

Von welcher Seite soll der Dichter den Charakter der Elisabeth fassen, welche Reihe von Begebenheiten soll er herbeyführen, um die Lücken, welche die Geschichte läßt, auszufüllen? Dies sind die Schwierigkeiten, die sich dem Dichter der vorliegenden Tragödie entgegenstellten. Jetzt einige Bemerkungen über die Art, wie er sie bekämpft hat.

1802. Erstens. Der Tag, an welchem Maria im Gefängnisse zuerst vor uns erscheinet, ist der Jahrestag der Ermordung ihres Gemahls. Gleich in der ersten Unterredung mit der Amme, die ihren Kummer aufheitern will, sagt sie (I. 4. S. 20.):

Ich erkenn' ihn.
Es ist der blutge Schatten König Darnleys,
Der schaudernd aus dem Grabgewölbe steigt,
Und er wird nimmer Friede mit mir machen,
Bis meines Unglücks Maaß erfüllet ist.

Und gleich darauf:

Der Jahrstag dieser unglückselgen That
Ist heute abermals zurückgekehrt,
Er ist's, den ich mit Buß' und Fasten feyre.

Die Amme, um sie zu beruhigen, erinnert sie an Darnleys rohen Uebermuth, an seine Undankbarkeit gegen sie, die ihn aus dem Staube auf den Thron gehoben, an die schwere Beleidigung, die er ihr durch Rizio's Ermordung zugefügt. Sie erwähnt darauf des ruchlosen Bothwell, der mit Maria's Vorwissen den Königsmord verübte, und sagt (I. 4. S. 23.):

Ueber euch
Mit übermüth'gem Männerwillen herrschte
Der Schreckliche, der euch durch Zaubertränke,
Durch Höllenkünste das Gemüth verwirrend,
Erhitzte.

Maria unterbricht sie:

Seine Künste waren keine andre
Als seine Männerkraft, und meine Schwachheit.

Die Amme geht weiter, und schildert mit schauderhafter Beredtsamkeit die Reihe von Verbrechen, zu denen Maria sich von Bothwell hinreißen ließ, bis zu dem letzten, ihrer schändlichen Vermählung mit ihm, um eben aus der Unnatürlichkeit dieser Missethaten begreiflich zu machen, daß Maria damals nicht sie selber war, sondern unter dem Einflusse feindseliger Dämonen stand. Sie setzt hinzu:

Der Leichtsinn nur ist euer Laster.

Ferner: Die Quelle von Maria's meisten Vergehungen war ihre 1802.
Leidenschaftlichkeit in der Liebe. Der Dichter verfehlet nicht, uns die Strafbarkeit derselben in einem milden Lichte zu zeigen, durch die Schilderungen ihrer Schönheit. Wie außerordentlich diese gewesen seyn müsse, selbst nachdem ein vieljähriger Gram an ihrer Blüthe genagt hatte, sehen wir gleich in der ersten Scene. Die Amme beklagt sich gegen Paulet dem Hüter des Gefängnisses, daß man die Wohnung der Königin alles Schmuckes beraube, selbst des Spiegels. Er antwortet: (I. 1. S. 8.)

So lang sie noch ihr eitles Bild beschaut,
Hört sie nicht auf, zu hoffen und zu wagen.

So wie Maria Stuart durch ihre Schönheit dem Paulet ihrem Hüter furchtbar wird: so entzündet sie dadurch den Mortimer zu einer rasenden Liebe, die ihn in Wahnsinn und Verzweifelung stürzet, worin er sich selber den Tod giebt. (III. 6. IV. 4.) — So lernen wir alle Vergehungen Maria's kennen, aber zugleich, was ihre Schuld mindert, und wegen der Reue, womit sie dieselben büßt, wird sie eben durch ihre Vergehungen ein ästhetisch großer Gegenstand. „Zum Erhabenen der Hand„lung, sagt Schiller, wird erfordert, daß das Leiden des Menschen „das Werk seines moralischen Charakters sey; dieß geschieht ent„weder, wenn er aus Achtung für eine Pflicht das Leiden wählt, „oder wenn er eine übertretene Pflicht moralisch büßt. In dem „ersten Falle erscheint der Mensch als eine moralisch große Person, „in dem zweyten als ein ästhetisch großer Gegenstand."

Aus dem Gesagten scheint zu erhellen, daß der Dichter die erste der angeführten Schwierigkeiten glücklich besiegt habe.

Zweytens. Der junge Mortimer, Paulets Neffe, zweyter Hüter des Gefängnisses, scheinbar der Elisabeth ergeben, im Herzen ein leidenschaftlicher Verehrer der Maria, in welcher er eine Heilige und eine Geliebte anbetet, ist von einer Reise durch Frankreich und Italien zurückgekehrt, während welcher er heimlich die katholische Religion angenommen hat. Als eine von den Ursachen seiner Bekehrung führt er folgendes an: (I. 6. S. 29.)

Ich hatte nie der Künste Macht gefühlt,
Es haßt die Kirche, die mich auferzog,
Der Sinne Reiz, kein Abbild duldet sie,
Allein das körperlose Wort verehrend.

1802. Wie wurde mir, als ich in's Inn're nun
Der Kirchen trat, und die Musik der Himmel
Herunterstieg, und der Gestalten Fülle
Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll,
Das Herrlichste und Höchste, gegenwärtig
Vor den entzückten Sinnen sich bewegte,
Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,
Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn,
Die heilge Mutter, die herabgestiegne
Dreyfaltigkeit, die leuchtende Verklärung!

Durch diese und ähnliche Schilderungen, vornehmlich durch die Abendmahlsscene (V. 7.) stellt der Dichter die katholische Religion von ihrer schönen und edlen Seite dar, und macht den Eifer für dieselbe zu einem liebenswürdigen Zuge in Maria's Charakter; er geht noch weiter und macht ihn auch zu einem höchst achtungswürdigen. Denn eben die Religion, von welcher Elisabeth sagt: (III. 4. S. 131.)

Die Kirche trennet aller Pflichten Band,
Den Treubruch heiligt sie, den Königsmord.

Eben die Religion, welche den Mortimer zu einer so wilden Wuth empört, daß er sagt: (III. 6. S. 141.)

Alle Frevel sind
Vergeben im Voraus. Ich kann das Aergste
Begehen und ich will's.
Und müßt' ich auch die Königin durchbohren.
Ich hab' es auf die Hostie geschworen;

eben diese Religion vermag Maria's Sittlichkeit nicht zu verunreinigen, so innig und herzlich sie ihr auch ergeben ist, und so zeigt der Fanatismus ihren Charakter in einem Adel, in welchem er ohne denselben nicht erscheinen würde. Gleich in der ersten Unterredung mit der Amme sagt sie: (I. 4. S. 21.)

Frischblutend steigt die längst vergebne Schuld,
Aus ihrem leichtbedeckten Grab empor!
Des Gatten Rache foderndes Gespenst
Schickt keines Messedieners Glocke, kein
Hochwürdiges in Priesters Hand zur Gruft.

Und zu Melvil in der Beichte: (V. 7. S. 216.) 1802.

Den König meinen Gatten ließ ich morden,
Und dem Verführer schenkt' ich Herz und Hand.
Streng büß' ichs' ab mit allen Kirchenstrafen.
Doch in der Seele will der Wurm nicht schlafen.

Und ferner betheuert sie ihm, daß sie nie einen Anschlag auf das Leben ihrer Gegnerin weder selber gemacht noch begünstigt habe, ungeachtet offenbar ist, daß nach den Grundsätzen der katholischen Kirche Elisabeth als eine Kronräuberin zu betrachten war, gegen welche allen alles freystand. So erklärt sich Maria's Religiosität zu einer reinen Liebe des Ueberirdischen und Göttlichen, und der Widerstand, den sie durch diese gestärkt, den Leiden thut, ist gewiß ein moralischer.

Hieraus scheint hervorzugehen, daß der Dichter auch die zweyte der angeführten Schwierigkeiten siegreich bekämpft habe.

Drittens. Unglückliche, die sehr lange und sehr viel gelitten haben, pflegen den Tod als eine Wohlthat anzusehn. Eben das aber, was den Unglücklichen gewöhnlich die Bitterkeiten des Todes vermindert, mußte für Maria die Bitterkeiten desselben verstärken. Je mehr sie gelitten hatte, desto furchtbarer mußte ihr der Tod erscheinen, weil er ihr die noch immer unterhaltene Hoffnung plötzlich raubte, die Hoffnung, die verlorenen theuren Güter wieder zu erlangen, Freyheit, Ehre, Zepter, den lang entbehrten Anblick des Sohnes, des Reiches, der geweiheten Kirche. Was sie bis dahin in ihren Drangsalen aufrecht erhalten hatte, die Aussicht auf künftige bessere Zeiten, war dahin. Das Elend ihres vergangenen Lebens, da es diesen Ausgang nahm, mußte ihr gräßlich scheinen, und das Andenken daran die Schauderhaftigkeit ihres Todes furchtbar vermehren. Um uns eine angemessene Vorstellung zu machen von dem, was sie litt, und welcher Geistesstärke es bedurfte, um der Verzweiflung nicht zum Raube zu werden, müssen wir ihr vergangenes Leben übersehen, dessen Wehe alles in ihre letzten Tage zusammenfloß. Wir erwarten von dem Dichter, daß er uns vorüberführen werde; aber diese Erwartung wird getäuscht. Absichtlich verschweigt uns der Dichter einen großen Theil von Maria's Gram. Er stellt sie kinderlos dar; er erwähnt nirgends ihres Sohnes, nur einmal ihres Vaterlandes, er läßt uns also nicht Theil nehmen an dem Schmerze,

1802. der ihr mütterliches und königliches Herz zerreißen mußte, bey dem Gedanken, von beyden, von Kind und Reich auf eine so unerhörte Art für immer getrennt zu werden. Der Dichter gedenket auch vieler anderer Unfälle ihres vergangenen Lebens nicht, oder legt sie doch dem Herzen nicht nahe genug, so daß die Tragödie von Maria's letzten Leiden weniger zu fühlen gibt, als die Geschichte davon erzählt, oder wenn auch nicht ausdrücklich erzählt, doch vermuthen läßt.

Wir glauben einzusehen, daß es vielleicht unmöglich war, die Darstellung alles dessen in eine Tragödie von gewöhnlicher Form aufzunehmen; aber eben deswegen scheint es, daß dieses Süjet wegen seiner Außerordentlichkeit auch eine außerordentliche Behandlung erfodert hätte, eine tragische Darstellung nach griechischer Weise mit hinzugefügtem Chor. Hätte es dem Dichter gefallen (und sein reicher Geist konnte ohne Zweifel Mittel finden, dieses auf zweckmäßige Art zu thun), hätte es dem Dichter gefallen, einen Chor einzuführen, welcher die Zwischenzeiten, in denen der Gang der Handlung stille steht, mit Gesängen über Maria's Schicksal ausfüllte, über das schreckliche Verhängniß, daß sie, obgleich Mutter, ihr Leben wie eine Kinderlose vertrauern; daß sie, obgleich so empfänglich für die geselligen Freuden, so viele Jahre in der Einsamkeit schmachten sollte; daß sie, obgleich höchst liebenswürdig, so sehr gehaßt würde; daß sie, obgleich Königin, entbehrte, was der letzte ihrer Knechte hatte, Freyheit; daß sie wegen ihrer Frömmigkeit in der Heimath verwünscht, und nur im Auslande gesegnet würde; daß sie in den Verwandten ihres Glaubens Feinde ihres Reiches, in den Unterthanen und dem eigenen Sohne Feinde ihres Glaubens sähe; daß alle Plane zu ihrer Rettung scheitern; daß die unzähligen, die sich für sie aufopferten, ihr Verderben nur beschleunigen mußten; daß das Zutrauen, mit dem sie einer Schwester in die Arme eilte, so gräßlich getäuscht werden, daß sie, in der Wiege, gekrönt, nur im Sarge, enthauptet, liegen sollte; hätte solch ein Chor, in sanften Klageliedern Maria's vielfaches Wehe dem Hörer in das Herz gesungen: dann könnten wir ihr nachempfinden, was sie empfand, da sie laut der Geschichte zu Melvil sagte: „Diese Welt ist so reich an Elend, daß ein Meer von Thränen „nicht hinreicht, um es zu beweinen". Und sähen wir sie dann nach so unsäglichen Leiden, gestärkt durch ihren Glauben und ihre Frömmigkeit, über das letzte und schrecklichste glorreich trium-

phiren, über den Tod, der ihr plötzlich die Hoffnung raubte, nach 1802.
so vielen Bitterkeiten noch einmal des Lebens Süßigkeit zu schmecken, über die Schmach, ihr königliches Haupt, das einst drey Kronen schmückten, und das noch jetzt in der Blüthe der Schönheit prangte, dem Beile des Henkers Preis zu geben — gewiß, hat je eine Tragödie die Leidenschaften gereiniget, diese hätte es gethan. „Fehlt es einer pathetischen Darstellung", sagt Schiller in der angeführten Abhandlung, „an einem Ausdrucke „der leidenden Natur: so ist sie ohne ästhetische Kraft; fehlt es „ihr an einem Ausdrucke der ethischen Anlage: so kann sie bey „aller sinnlichen Kraft nie pathetisch seyn." — Aus dem Angeführten scheint diesen Grundsätzen gemäß zu folgen, daß Maria Stuart zwar nicht, weder ohne ästhetische Kraft, noch ohne ethische Würde ist; aber doch ohne die gehörige, ohne die dem Gegenstand angemessene, ohne die erwartete ästhetische Kraft und ethische Würde. Sagen wir nun demzufolge, es scheine uns, daß der Dichter die dritte der angegebenen Schwierigkeiten minder glücklich besiegt habe, als die beyden ersten: so thun wir dieses mit derjenigen Bescheidenheit und Ehrfurcht, die dem außerordentlichen Talente gebührt, und fügen hinzu, daß unserer Meynung nach dieß einer von den Fällen ist, in denen ein Dichter nur von seinen Pairs gerichtet werden kann.

Viertens. Die erste Aufgabe, welche der Dichter in der Darstellung der Königin Elisabeth aufzulösen hatte, war, zu zeigen, wie sie der Gewaltthätigkeit gegen die Maria sich schuldig machen konnte, ohne den in ihrer übrigen Regierung behaupteten Charakter einer gerechten Königin zu verleugnen. Elisabeth sagt (IV. 4. S. 187.):

Warum hab' ich Gerechtigkeit geübt,
Willkür gehaßt mein Leben lang, daß ich
Für diese erste unvermeidliche
Gewaltthat selbst die Hände mir gefesselt!
Das Muster, das ich selber gab, verdammt mich,
War ich tyrannisch, wie die spanische
Maria war, mein Vorfahr auf dem Thron, ich könnte
Jetzt ohne Tadel Königsblut versprützen!
Doch war's denn meine eigne freye Wahl
Gerecht zu seyn? Die allgewaltige
Nothwendigkeit, die auch das freie Wollen
Der Könige zwingt, gebot mir diese Tugend.

1802. Wir sehn aus diesem merkwürdigen Bekenntnisse und aus dem, was sie gleich danach sagt:

Umgeben rings von Feinden hält mich nur
Die Volksgunst auf dem angefochtnen Thron.
Mich zu vernichten streben alle Mächte
Des festen Landes. Unversöhnlich schleudert
Der römische Pabst den Bannfluch auf mein Haupt.
Mit falschem Bruderkuß verräth mich Frankreich
Und offnen, wüthenden Vertilgungskrieg
Bereitet mir der Spanier auf den Meeren.
So steh' ich kämpfend gegen eine Welt
Ein wehrlos Weib! Mit hohen Tugenden
Muß ich die Blöße meines Rechts bedecken.
Den Flecken meiner fürstlichen Geburt,
Wodurch der eigne Vater mich geschändet,
Umsonst bedeck ich ihn. — Der Gegner Haß
Hat ihn entblößt, und stellt mir diese Stuart
Ein ewig drohendes Gespenst entgegen.
Nein diese Furcht soll endigen!
Ihr Haupt soll fallen. Ich will Friede haben!
— Sie ist die Furie meines Lebens! Mir
Ein Plagegeist vom Schicksal angeheftet!
Wo ich mir eine Freude, eine Hoffnung
Gepflanzt, da liegt die Höllenschlange mir
Im Wege. Sie entreißt mir den Geliebten,
Den Bräutgam raubt sie mir! Maria Stuart
Heißt jedes Unglück, das mich niederschlägt;
Ist sie aus den Lebendigen vertilgt,
Frey bin ich, wie die Luft auf den Gebirgen;

wir überzeugen uns durch diese Worte, daß die Quelle von Elisabeths gepriesener Gerechtigkeit unrein war, nicht Achtung für die Pflicht, sondern Sorge für ihre Sicherheit. Da nun diese jetzt eine Gewaltthätigkeit zu fodern schien, warum sollte sie sich derselben enthalten? Es ist also consequent, daß sie geneigt ist, das Todesurtheil, welches das Gericht der Zwey und vierzig über Maria ausgesprochen, obgleich sie es für ungerecht hält, zu bestätigen; es ist consequent, daß sie dem Burleigh, der ihr immer vorspricht von der Gefahr, welche Maria's Begnadigung für sie

haben würde, ein williges, dem Talbot hingegen, der ihr immer 1802.
von der Ungerechtigkeit der Vollziehung des Urtheils vorspricht, ein unwilliges Ohr leihet. — Dieses alles ist in der Darstellung vollkommen zweckmäßig; doch ist diese Zweckmäßigkeit vielleicht nicht anschaulich genug, weil der Hauptzug in Elisabeths Charakter in jenem Monologe sich nicht stark genug ausprägt.

Die zweyte Aufgabe war, zu zeigen, wie Elisabeth die Maria dem Blutgerüste übergeben konnte, ohne die natürlichen Gefühle einer Frau zu verleugnen. Für Auflösung dieser Aufgabe dienet dem Dichter der Lord Lester. — Der Geschichte zufolge hatte nach des Königs Franz Tode Elisabeth selber diesen ihren Liebling der Maria zum Gemahl, man weiß nicht ob im Ernste oder nur zum Scheine, und in welcher Absicht angetragen. Was nach der Geschichte früher Elisabeth entworfen hatte, trägt der Dichter auf Lestern über. Er zeigt sich als einen Mann von gränzenlosem Ehrgeize, der nach nichts Geringerem strebt, als mit einer von beiden Königinnen den Thron zu theilen. So lange er hoffen kann, Elisabeths Hand zu gewinnen, fügt er sich in alle ihre Wünsche; und da er ihre geheimen Gesinnungen gegen die Maria kennt: so stimmt er im Gerichte für der Unglücklichen Tod. Jene Hoffnung aber verliert er. Der Geschichte zufolge unterhandelte Elisabeth eine Vermählung mit dem französischen Prinzen Franz, dem Bruder Heinrichs des dritten. Diese Unterhandlungen fallen in das J. 1576, als Franz noch Herzog von Alençon war. Der Dichter verlegt diese Unterhandlung in Maria's Todesjahr, obgleich damals Franz nicht mehr lebte. In der zweyten Scene des zweiten Actes treten der Graf Aubespine, französischer Gesandter am englischen Hofe, und der Graf Bellievre, außerordentlicher Botschafter des Herzogs von Anjou auf, um von der Königinn das feyerliche Jawort zu vernehmen. Ihrem zweydeutigen Charakter getreu, weigert sie sich zwar dieses in bestimmten Ausdrücken zu geben, doch äußert sie sich so, daß es wenigstens wahrscheinlich wird, sie denke ernstlich an die Vermählung. Nun wendet Lester seine Blicke wieder auf die Maria, und macht Anschläge, sie zu retten. Hierzu treibt ihn außer dem Ehrgeize, ihren Thron zu theilen, auch das Verlangen, ihr Herz zu besitzen. Die längst verstorbene Liebe zu ihr erwacht plötzlich wieder in ihm bey Erblickung ihres Bildnisses, das sie ihm durch Mortimer überschickt. Obgleich er im Gerichte für ihren Tod

1802. gestimmt hat: so stimmt er nun im Staatsrathe für ihre Begnadigung. Er geht weiter und beredet die Elisabeth zu einer persönlichen Zusammenkunft mit der Maria, weil er mit Burleigh glaubt, daß nach einer solchen Zusammenkunft das Urtheil nicht könne vollzogen werden. Sie nimmt aber ein unglückliches Ende, und schließt mit folgenden Worten der von Elisabeth auf das bitterste gekränkten Maria (III. 4. S. 135.):

Ich habe
Ertragen, was ein Mensch ertragen kann.
Fahr hin, lammherzige Gelassenheit!
Zum Himmel fliehe, leidende Geduld!
Spreng endlich deine Bande, tritt hervor
Aus deiner Höhle lang verhaltner Groll! —
Und du, der dem gereizten Basilisk
Den Mordblick gab, leg' auf die Zunge mir
Den gift'gen Pfeil.

Und gleich darauf:

Der Thron von England ist durch einen Bastard
Entweiht, der Britten edelherzig Volk
Durch eine list'ge Gauklerin betrogen. —
Regierte Recht: so läget ihr vor mir
Im Staube jetzt, denn ich bin euer König.

Kurz nach dieser Unterredung wird Elisabeth meuchelmörderisch angefallen. Bey der Untersuchung dieses Verbrechens findet sich, daß die französischen Gesandten es begünstigt (ihnen wird befohlen, auf der Stelle das Königreich zu räumen), es findet sich, daß Mortimer, auf den Elisabeth ihr ganzes Vertrauen gesetzt, Anstalten zu einer gewaltsamen Befreyung Maria's gemacht hat; es findet sich, daß selbst Lester mit dieser im Einverständniß ist. Die Königinn verbannt ihn aus ihren Augen, doch gelingt es seiner siegenden Beredsamkeit, sich zu rechtfertigen; und da die Unterhandlungen mit Frankreich abgebrochen sind, und sich ihm von neuem die alte Hoffnung öffnet: so dringt er nun auf die Vollziehung des Urtheils. Die Königinn, nachdem sie ihre Minister entlassen, geht mit sich selber zu Rathe, der Monolog, den sie hält, endet nach folgenden, schon vorher angeführten Versen:

Ihr Haupt soll fallen. Ich will Frieden haben! 1802.
Sie ist die Furie meines Lebens! Mir
Ein Plagegeist vom Schicksal angeheftet.
Wo ich mir eine Freude, eine Hoffnung
Gepflanzt, da liegt die Höllenschlange mir
Im Wege. Sie entreißt mir den Geliebten,
Den Bräut'gam raubt sie mir! Maria Stuart
Heißt jedes Unglück, das mich niederschlägt!
Ist sie aus den Lebendigen vertilgt,
Frey bin ich, wie die Luft auf den Gebirgen.

mit dieser furchtbaren Drohung:

Mit welchem Hohn sie auf mich niedersah,
Als sollte mich der Blick zu Boden blitzen!
Ohnmächtig! Ich führe bess're Waffen,
Sie treffen tödtlich und Du bist nicht mehr.
Ein Bastard bin ich Dir? — Unglückliche!
Ich bin es nur, so lang Du lebst und athmest,
Der Zweifel meiner fürstlichen Geburt,
Er ist vertilgt, so bald ich Dich vertilge,
Sobald den Britten keine Wahl mehr bleibt,
Bin ich im echten Ehebett geboren.

In der Aufwallung dieser heftigen Leidenschaft unterschreibt sie das Todesurtheil. Diese Darstellung hat unserer Meynung nach die vollkommenste und anschaulichste Zweckmäßigkeit. Denn Elisabeth tödtet die Maria nicht nur als eine durch sie bedrohte Königin, sondern auch als eine von ihr persönlich beleidigte, in ihrer Weiblichkeit, in den Angelegenheiten ihrer Liebe zwiefach auf das tiefste verletzte Frau. — Weit weniger psychologische Wahrheit hat die Erzählung der Geschichte, welcher zufolge Elisabeth das Todesurtheil scherzend unterschrieb, und dies durch nichts beschönigen konnte, als durch eine ungegründete Sorge für ihre Sicherheit.

Die dritte Aufgabe für den Dichter war, zu zeigen, wie Elisabeth sich nahm, um nach begangener Ungerechtigkeit den Schein derselben zu vermeiden, und ihre Ruhe zu retten. Sie übergiebt (IV. 11.) das Todesurtheil dem Staatssecretär Davison, ohne in bestimmten Ausdrücken zu befehlen, daß es vollzogen werde. Auf wiederholte dringende Anfrage erhält dieser keine andere

1802. Antwort, als den Blutbefehl auf seine Gefahr hin in den Händen zu behalten, oder aus den Händen zu geben. Die Königin verläßt ihn. Er bleibt zweifelnd und rathlos zurück, als Burleigh kommt, ihm das verhängnißvolle Blatt entreißt, und seinem Inhalte gemäß den folgenden Tag vollziehen läßt. Um zu begreifen, wie eine so hellsehende Frau wie Elisabeth zu einer so verkehrten Maaßregel ihre Zuflucht nehmen konnte, muß man voraussetzen, daß sie sich während der Unterredung mit Davison in einer aus heftiger Leidenschaft entstandenen Geistesverwirrung befand. Ließe sich nur ihr nachheriges Verhalten auf gleiche Weise erklären! — In der dreyzehnten Scene des fünften Aktes erscheint Shrewsbury, und berichtet der Königin, er habe sich nach dem Tower begeben, um die beiden Schreiber der Maria, deren Zeugniß der einzige Rechtsgrund der Verdammung war, noch einmal zu vernehmen; der eine von diesen, Kurl, nachdem er die Verurtheilung seiner Königin vernommen, sey in Wahnsinn gefallen, und habe mit der Wuth eines Verzweifelten sich und seinen Gesellen als falsche Zeugen verklagt. Elisabeth fordert darauf von Davison den Blutbefehl zurück, den sie ihm in Verwahrung gegeben. Als dieser in der größten Bestürzung antwortet, er befinde sich schon seit gestern in den Händen der Commissarien, und als Burleigh darauf triumphirend ankündigt, er sei vollzogen, geräth sie scheinbar in Zorn, verbannt diesen aus ihrer Nähe, und befiehlt, jenen als einen, der freventlich seine Vollmacht überschritten, auf Leib und Leben zu verklagen. Wie wenig sie hierdurch erreicht, was sie beabsichtigt, sieht sie an Shrewsbury, welcher aus Abscheu über ihre Ungerechtigkeit und Heucheley, auf der Stelle sein Amt niederlegt. In der That zeigt sich, unserer Meynung nach Elisabeth in diesem Gaukelspiel eben so thöricht, bey dem Dichter, als bei den Geschichtsschreibern.

Wir können diesen Theil unserer Analyse nicht verlassen, ohne noch drey Bemerkungen hinzuzufügen. Die eine betrifft den Burleigh. Dieser ist unter Elisabeths Minister Maria's heftigster Widersacher, man weiß nicht warum. Was er immer im Munde führt, daß, so lange Maria lebe, der Thron und die Kirche Englands in Gefahr sey, erklärt zwar hinreichend, was er thut, aber nicht die Leidenschaftlichkeit, mit der er es thut. Evidenter ist hierin die Geschichte, welcher zufolge Elisabeths Minister den Tod der Königin von Schottland gewaltsam zu beschleunigen

suchten, aus Furcht, sie möchte die Elisabeth überleben, den 1802.
englischen Thron besteigen, und an ihnen die verdiente Rache nehmen. Die andere Bemerkung betrifft den Davison. Wie soll man nach den Gesinnungen, die er in der erwähnten Unterredung zu erkennen giebt, erklären, daß er sich durch Burleigh den Blutbefehl entreißen läßt, und von dem Augenblicke an, wo das geschieht, bis zum folgenden Tage nichts thut, um die Vollziehung desselben ohne ausdrückliche Genehmigung der Königin zu vereiteln? Ganz begreiflich würde dieß alles seyn, wenn Davison bei Maria's Tode persönlich interessirt wäre.

Die dritte Bemerkung betrift die Elisabeth. In der letzten Scene des ersten Actes giebt sie durch Burleigh dem Paulet versteckt den Auftrag, seine Gefangene heimlich umzubringen; und als Paulet diesen Auftrag als entehrend mit Abscheu von sich weist, giebt sie selber ihn von neuem dem Mortimer (II. 5. S. 89.). Allein vor den Begebenheiten des dritten Actes hatte sie noch nicht hinreichende Ursachen, ihre Gegnerin zu tödten, und jene meuchelmörderischen Anschläge zeigen sie in einer unweiblichen und empörenden Abscheulichkeit.

Ist das bisher Gesagte richtig: so scheinet zu erhellen, daß der Dichter die letzte der angegebenen Schwierigkeiten zwar größtentheils, aber nicht ganz besiegt habe.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen sei es uns erlaubt, einiges hinzuzusetzen über einzelne Schönheiten, an denen diese Tragödie so reich ist.

Von der dem Dichter eigenen Kunst im Gebrauche des Reims an Stellen, wo die Empfindung sich hebt, und starke Leidenschaft spricht, hat er auch in dieser Tragödie die glücklichste Anwendung gemacht. Wir haben über die Ursachen nachgedacht, warum in solchen Fällen der Reim die Darstellung verschönert, und wir glauben, sie gefunden zu haben.

Der Reim in einem reimlosen Gedicht überrascht; die Ueberraschung spannt die Aufmerksamkeit, und erregt Erwartungen, die den Hörer für den Inhalt empfänglicher machen. Ferner! Die sich reimenden Zeilen setzet der Gleichlaut am Ende in eine Harmonie, welche macht, daß bey dem Anhören der zweyten Reimzeile die erste wieder anklingt, und die schon einmal erregten Gefühle von neuem erregt. Hierdurch wird die Ideenfülle erhöht, das erste Element des Schönen. Endlich! In dem Reime offen=

1802. bart sich sehr anschaulich eine Zweckmäßigkeit, welche desto mehr Wohlgefallen erweckt, je heftiger jene tobt. Denn das ist der Triumph der Kunst, alles zu begränzen und zu binden, und der Bewegung jeglicher Kraft, Maaß, Ziel und Schranke zu setzen, und dann am meisten, wenn diese Bewegung am heftigsten ist. Zur Bestätigung des Gesagten führen wir einige Stellen an, aus dem Dithyrambus, in welchem Maria das Gefühl der Freiheit ergießt, welches sie ergreift, als sie nach langer Zeit zum ersten male aus dem Gefängnisse in den daranstoßenden Park entlassen wird (III. 1. S. 116.):

Laß mich der neuen Freyheit genießen,
Laß mich ein Kind seyn, sey es mit!
Und auf dem grünen Teppich der Wiesen
Prüfen den leichten geflügelten Schritt.
Bin ich dem finstern Gefängniß entstiegen?
Hält sie mich nicht mehr, die traurige Gruft?
Laß mich in vollen, in durstigen Zügen,
Trinken die freye, die himmlische Luft.

Und etwas weiter hin:

Dort wo die grauen Nebelberge ragen
Fängt meines Reiches Gränze an,
Und diese Wolken, die nach Mittag jagen,
Sie suchen Frankreichs fernen Ocean.
Eilende Wolken! Segler der Lüfte!
Wer mit euch wanderte, mit euch schiffte!
Grüßet mir freundlich mein Jugendland!
Ich bin gefangen, ich bin in Banden,
Ach ich habe keinen anderen Gesandten!
Frey in Lüften ist eure Bahn,
Ihr seyd nicht dieser Königin unterthan.

Ueber das Mechanische dieser Poesie ist noch zu bemerken, daß an dem Wohlgefälligen desselben außer dem Reime auch der Wechsel der Silbenfüße Antheil hat. Dieser giebt der Bewegung des Verses eine scheinbare Regellosigkeit; und diese Regellosigkeit, welche den Ungestüm des Affectes hörbar macht, bildet einen vortrefflichen Contrast mit dem Reime, der den Ausdruck des Affectes im geordneten Tacte mäßig hält.

„Bey allem Pathos, sagt Schiller in der angeführten Ab- 1802.
„handlung, muß der Sinn durch Leiden, und der Geist durch „Freyheit mitinteressirt sein." — Wendet man diesen Grundsatz auf die Unterredung der beiden Königinnen an: so entsteht die Frage, ob Maria's Widerstand gegen die Elisabeth, da er von Leidenschaften ausgeht, ein moralischer ist. Allerdings. Nur ein freyes und edles Gemüth konnte unter diesen Umständen dem Zorne Raum geben. Dem gemeinen und knechtischen hätte die Furcht den Mund verschlossen. Maria hatte zu wählen zwischen der Schmach, von einer stolzen Nebenbuhlerin ungestraft gekränkt zu werden, und zwischen der Gefahr, ihren tödtlichen Haß zu erregen. Sie zog dieses vor und offenbart darin den Adel und den Freymuth ihrer Gesinnung, den sie schön so ausdrückt (III. 5. S. 137.):

Sie geht in Wuth! Sie trägt den Tod im Herzen!
O! wie mir wohl ist, Hanna! Endlich, endlich,
Nach Jahren der Erniedrigung, der Leiden,
Ein Augenblick der Rache, des Triumphs!
Wie Bergeslasten fällt's von meinem Herzen!
Das Messer stieß ich in der Feindin Brust!

Noch müssen wir aus jener Unterredung zweyer Züge erwähnen, die merkwürdig sind, wegen des genau wahren Ausdrucks der Leidenschaft. Eben da der entscheidende Augenblick nahet, in welchem Maria die Elisabeth sehen soll, sagt sie Shrewsbury (III. 3. S. 122.):

Ich habe drauf geharret — Jahre lang
Mich drauf bereitet, alles hab' ich mir
Gesagt, und ins Gedächtniß eingeschrieben,
Wie ich sie rühren wollte und bewegen!
Vergessen plötzlich, ausgelöscht ist alles,
Nichts lebt in mir in diesem Angenblick,
Als meiner Leiden brennendes Gefühl.

Ferner: In der oben angeführten Stelle unterbricht Shrewsbury Maria's zornige Rede, und sagt, sich zu Elisabeth wendend:

O! sie ist außer sich!
Verzeih der Rasenden, der *schwer Gereizten*.

Dieser Zusatz: *der schwer Gereizten*, ist gewiß sehr charakteristisch in dem Munde eines Mannes, der sich der Maria immer so edelmüthig angenommen hatte.

1802. Die Scene (III. 6.) in welcher Mortimer der Maria seine Liebe bekennt in Ausdrücken, welche nur eine durch Sinnenreiz bis zur Wuth empörte Leidenschaft eingeben kann, nehmen wir gegen die Meynung vieler in Schutz, erstlich, weil sie, wie oben gezeigt ist, in die Organisation des Ganzen eingreift; ferner, weil sie in Niemanden, der Sinn für Darstellung hat, die Phantasiekraft verunreinigen, und in eine unkünstlische Stimmung versetzen kann, endlich, weil sie der Maria Gelegenheit giebt, in wenigen Worten, das Eigenthümliche ihres Verhängnisses darzustellen. Sie sagt:

Furchtbares Schicksal, grimmig schleuderst du
Von einem Schrecknis mich dem andern zu!
Bin ich geboren, nur die Wuth zu wecken?
Vereint sich Haß und Liebe, mich zu schrecken?

In der Unterredung (IV. 6.) zwischen Elisabeth, Burleigh und Lester bedient sich dieser gegen jenen beschimpfender Ausdrücke. Er nennt ihn frech, er nennt ihn einen Plauderer, einen Schwätzer, einen Ueberlästigen. Die Weltleute tadeln dies und sagen, es sey gegen den schuldigen Respect, daß zwey vornehme Herren in Gegenwart der Königin solche Worte mit einander wechselten. Es ist möglich, daß die Weltleute darin Recht haben, aber eben so gewiß ist, daß die Natur sich nicht nach den Hofsitten bequemt; der Natur aber ist es gemäß, daß zwey ehrgeizige Männer, die sich tödtlich hassen, unter solchen Umständen eine solche Sprache zu einander führen.

Das Schickliche in der Kunst ist ganz verschieden vom Schicklichen im Leben. Alles nicht Ekelhafte und Abscheuliche, alles was weder dem Interesse der Sinnlichkeit, noch dem Interesse der Vernunft geradezu widerstreitet, alles, was weder durch zu starken Reiz noch durch zu starke Rührung die Bewegungen der Phantasie in ihrem freyen Spiele gewaltsam hemmt, — alles dieses ist, wenn es anschauliche Zweckmäßigkeit hat, poetisch schicklich. Hienach muß man auch die Unterredung beider Königinnen beurtheilen. Daran, daß diese einander mit so weniger Schonung die Vergehungen in der Liebe vorwerfen, kann nur der Anstoß nehmen, der durch das französische Drama zu einer unkünstlerischen Decenz verwöhnet worden, — Göthe läßt einmal den Tasso sagen:

Frey will ich' seyn im Denken und im Dichten. 1802.
Im Handeln schränkt die Welt genug uns ein.

Derselbe Dichter preist seine Muse dafür:

Daß des Lebens bedingender Drang nicht
den Menschen (in ihm) verändert.

Ohne Zweifel will er hiedurch andeuten, daß der Künstler zwar in der Wirklichkeit sich dem Herkommen fügen müsse, in seinen Darstellungen aber keine Rücksicht darauf nehmen dürfe.

Die Abendmahlsscene (V. 7, S. 219.) wird verschieden beurtheilt. Einige halten sie für unpoetisch, andere für irreligiös. Wir halten sie weder für das eine, noch für das andere. — Die christliche Vorstellung, nach welcher das Abendmahl innige Vereinigung des Menschen mit der Gottheit versinnlicht, ist wahrhaft religiös! Denn sie ist in den sittlichen Anlagen des Menschen gegründet. Das Eigenthümliche der Seelenstimmung, worin der Christ durch den Genuß des Abendmahls versetzt wird, besteht darin, daß er das Uebersinnliche mit dem Gefühle ergreift. Ohne mit dem Christen den Glauben zu theilen, kann jeder Moralischgesinnte mit ihm die Andacht theilen. Diese andächtige Stimmung aber ist durchaus künstlerisch: denn wie wir oben gesehen haben, ist ja der Zweck aller Kunst Darstellung des Uebersinnlichen. Alles wahrhaft Heilige ist wahrhaft schön.

So wenig jene Scene als unpoetisch erscheinet, eben so wenig ist sie irreligiös. Denn wie kann es irreligiös seyn, die beseligende Kraft des Glaubens an das Uebersinnliche in einem Kunstwerke darzustellen? —

Auf der anderen Seite aber, da das Publicum, welches die Theater am häufigsten besucht, des reinen Kunstsinnes am meisten ermangelt; da es im Schauspiele größtentheils nichts sucht und findet, als nichtigen Zeitvertreib, so läßt sich denken, daß die Obrigkeit, welche Aufsicht über die öffentlichen Vergnügen führt, die Darstellung jener Scene auf der Bühne bedenklich findet, um nicht das Heilige für den großen Haufen zum Spielwerke zu machen. — Dieses aber gereicht nicht dem Dichter, sondern nur dem Publicum zum Vorwurfe.

Elisabeth hat dem Lester befohlen, der Hinrichtung der Maria beyzuwohnen, um sich von dem Verdacht, der auf ihm laste, zu befreyen. Er erscheint (V. 8) mit Burleigh, um sie zum Blut-

1802. gerüste zu begleiten. Maria wird ihn erst spät gewahr, und sagt zu ihm (V. 9, S. 224.):

Ihr haltet Wort, Graf Lester — Ihr verspracht
Mir Euren Arm, aus diesem Kerker mich
Zu führen, und ihr leihet mir ihn jetzt.

Darauf bekennet sie ihm ihre Liebe und setzt hinzu:

Lebt wohl, und wenn Ihr könnt: so lebt beglückt!
Ihr durftet werben um zwey Königinnen,
Ein zärtlich liebend Herz habt Ihr verschmäht,
Verrathen, um ein stolzes zu gewinnen.

Durch diese Worte auf das tiefste erschüttert, bleibt Lester allein zurück. Mehr als einmal versucht er es, ihr zu folgen, aber er vermag es nicht. Er sagt:

Umsonst! Umsonst! Mich faßt der Hölle Grauen,
Ich kann, ich kann das Schreckliche nicht schauen,
Kann sie nicht sterben sehn — Horch! Was war das?
Sie sind schon unten. — Unter meinen Füßen
Bereitet sich das fürchterliche Werk.
Ich höre Stimmen — Fort! Hinweg! Hinweg
Aus diesem Haus des Schreckens und des Todes!
Wie? Fesselt mich ein Gott an diesen Boden?
Muß ich anhören, was mir anzuschauen graut?

Davon, daß Lester der Maria nicht folgt, wird jedem die psychologische Ursache einleuchten. Weniger einleuchtend ist es vielleicht Manchem, warum er nicht flieht, sondern zu seiner eigenen Marter anhört, was ihm anzuschauen graut. — Allein es ist in der Natur, daß bey einer heftigen Seelenangst der Mensch nichts so sehr scheuet, als zu sich selber zu kommen; er will das Gräßliche lieber in der Empfindung, als in der Vorstellung haben, lieber gegenwärtig in den Sinnen, als abwesend in der Phantasie. Daher ist es auch vollkommen zweckmäßig, daß Lester, als er den verhängnißvollen Streich fallen hört, sinnlos niederstürzt. Geschähe dieses nicht: so müßte er sich selbst tödten.

Allgemeine Literatur-Zeitung, Jena und Leipzig, 1802, 1. und 2. Januar.

Berlin, b. Unger: Die Jungfrau von Orleans, eine romantische Tragödie von Schiller. 1802. 260 S. 8. (1 Rthlr. 12 gr.) 1802.

Es gibt eine doppelte Ansicht der Produkte freyer Künste. Man betrachtet sie entweder in ihrem Seyn, als gegebene Objecte, oder in ihrem Werden, als fixirte Punkte in der Geschichte der Kunst, als Hemmungspunkte der idealen Thätigkeit und Glieder der ästhetischen Stufenfolge. Denn Kunstphilosophie ist Philosophie einer idealen oder freyen Natur, und verhält sich zu der Naturphilosophie, wie die höhere Potenz zu der niedern. Daß ihr Gegensatz also nicht die der Naturphilosophie entgegenstehende Transscendental-Philosophie, sondern, um gleich die bekanntere Formel zu brauchen, eine Transscendental-Philosophie in höherer Potenz, (der Freyheit) sey, ist an sich klar. Wie sich nun Naturbeschreibung von Naturgeschichte unterscheidet: so ist auch die Kunstbeschreibung von der Kunstgeschichte verschieden, nur daß die Producte der Natur, welche allezeit und nothwendig durch unbewußte Thätigkeit entstehen, und also nothwendig in ihrer Art vollendet sind, die Kritik ausschließen, wie das nothwendige Mißlingen solcher Kritiken der Nothwendigkeit im Großen, unter einem andern Namen, beweißt; während daß die Producte der Kunst, welche durch freye und bewußte Thätigkeit entstehen, allezeit die doppelte Frage zulassen: ob die Freyheit als produktive Thätigkeit sie bildete, und ob die Freyheit in ihnen bloß *bildete*, d. h. ob dieselbe wie die Naturkraft sich in ihrem Product ganz verlor, oder ob sie vielleicht noch in mancherley Tendenzen über ihr Product hinausstrebte. Die erste Frage untersucht den *Inhalt* eines Kunstwerkes, ob es nämlich eine freye Darstellung des Unendlichen sey, die zweyte bezieht sich auf seine *Form*, ob es nämlich eine Darstellung für die sinnliche Anschauung sey, welche die Thätigkeit erschöpfend und von ihr durchaus durchdrungen, reine Objectivität gebe. Beides, der Inhalt und die Form, ist zu dem Wesen eines Kunstwerkes gleich nothwendig. Denn die Wissenschaft z. B. ist ebenfalls Darstellung des Unendlichen im Endlichen, aber kein Kunstwerk, weil sie ihre Darstellung nicht der Anschauung giebt, und von der andern Seite ist ein Naturproduct ebenfalls Objectivität für die Anschauung, aber kein Kunstwerk, weil diese Objectivität nicht eine freye Darstellung des Unendlichen ist. Vereinigen sich Form und Inhalt der Kunst

1802. in einem ihrer Werke: so liegt das Ideal der Kunst, wie niemand läugnen wird, in der genauesten Wechselbestimmung beider, so daß der Stoff bloß durch und für die Form vorhanden wäre; und wenn ein solches Ideal aufgestellt würde: so könnte die Kritik, weil sie nichts gesondertes vorfände, und sie diese Wechselbestimmung, ohne sie aufzuheben, nicht zu sondern vermöchte, vom Kunstwerke weiter nichts aussagen, als: es ist; und ihre Reflexion stände an demselben Punkte, an welchem die Wissenschaft steht, wenn sie bis zu dem Princip alles Wissens gelangt ist. Ob diese ideale Objectivität in der Wirklichkeit gegeben werden könne, liegt außer den Grenzen unserer Untersuchung, und der Beweis dafür, welcher etwa aus der Erfahrung genommen würde, müßte dem theoretisch verneinenden Gegner noch immer die unwiderlegliche Einrede gestatten, daß ideale Objectivität nur von einer anschauenden idealen Subjectivität erkannt werden könne, wodurch denn allen Beweisen aus der Erfahrung auf einmal ihre beweisende Kraft entzogen seyn würde. Wenn wir also das Ideal der Kunst für nichts als für das Bild oder Symbol halten, welches sich die Phantasie von der Idee der Kunst entwirft: so bezeichnet uns jedes wirkliche Kunstwerk ein bestimmtes Verhältniß der Differenz von Materie und Form, und bietet sich bey dieser Ansicht der Reflexion zu einem möglichen ästhetischen Urtheil an. Je geringer diese Differenz ist, und jemehr sich also Form und Materie durchdringen, desto vollkommner ist das Kunstwerk; je mehr aber die Form sich über den Inhalt, oder der Inhalt über die Form hervordrängt, desto weiter entfernt es sich von dem Ideal seiner Vollkommenheit. Im ersten Falle behält das Product seine Objectivität, und eine Kritik, welche bloß innerhalb der Kunstbeschreibung ihren Weg wandelt, wird hierdurch verleitet, der bloß formalen Vollkommenheit absoluten Kunstwerth zuzugestehen, und die Bedeutung des Wortes Objectivität ganz zu verstellen, indem es statt der von der Freyheit selbstthätig hervorgebrachten Form, nun die Naturform bedeutet, welche sich gegen die in sich aufzunehmende Freyheit bloß passiv verhalten würde. Im zweyten Falle verliert das Product an der Objectivität, und wird, in wie weit es hierdurch der Anschauung entzogen wird, Object für die Reflexion. Diese Abweichung von der indifferenten Natur des wahren Kunstwerks bleibt vor der Kritik, welche mehr in dem Gebiet der Kunstgeschichte, als der Kunstbeschreibung thätig

ist, oft unbemerkt, weil sie in dem Producte die Wirkung der freyen Thätigkeit erblickt, und hierdurch ihre hauptsächlichste Forderung befriedigt findet. Beide Arten der Kritik müssen sich also gegenseitig ergänzen und vor Täuschungen sichern, wenn das Urtheil über ein Kunstwerk den Forderungen einer eigentlichen Kunstphilosophie angemessen seyn soll, um die Verschiedenheit, welche sich selbst in verständigen Urtheilen, — von welcher überhaupt hier nur die Rede seyn kann — zeigt, beruht fast allezeit auf einer der einseitigen Kritik nothwendigen Täuschung. 1802.

Daß Schillers Poesien, bis auf die kleinsten, welche er in den neuesten Zeiten noch anerkannt hat, von Seiten des Inhaltes — nach dem angegebenen Sinne dieses Wortes — den Forderungen einer Kunstkritik Genüge leisten, ist zusehr in die Augen fallend, und auch zu sehr anerkannt, als daß es eines Beweises bedürfen sollte; und wenn man hier und da einen materiellen Tadel seiner Gedichte hörte: so kam er entweder aus einem ganz anderen Gebiet, als aus dem der Kunstkritik, oder er betraf, besonders bei Sch.'s theatralischen Gedichten, eine ganz andere Art des Materiellen, welche man das Materielle der Darstellung nennen könnte, und von welchem zu seiner Zeit hier ebenfalls die Rede seyn wird. Weniger allgemein anerkannt hingegen ist die Reinheit der Objectivität in den Schillerschen Poesien, und es ist in der That nicht zu läugnen, daß in vielen seiner Gedichte die freye producirende Thätigkeit nicht ganz in ihr Product eingeht, oder was dasselbe ist, daß sie sich oft, nicht blos für die Anschauung, sondern zugleich oder auch hauptsächlich für die Reflexion bestimmt. Solchen Gedichten mangelt allerdings die reine ästhetische Form, und sie stellen mehr die Tendenz der freyen Thätigkeit sich für die Anschauung zu formen, als diese Form selbst dar. Allein wegen dieser ursprünglichen Tendenz zur Form, spricht das Gedicht noch immer zu der Anschauung und kann selbst in dieser unvollendeten Form zum sinnlichen Zeichen einer Idee, wenn auch nicht eben der Idee der reinen Schönheit selbst, dienen, so wie selbst ein Naturproduct, in dessen Bildung die Naturkraft gestört wurde, bey aller Veranlassung zum Reflectiren doch zugleich für die Anschauung gegeben ist. Eine Theorie des Romantischen, deßen Wesen in einem harmonischen Verhältniß des Erhabenen und Angenehmen besteht, dahingegen in dem Schönen sich beyde neutralisiren, würde den Werth dieser Art

1802. von Gedichten bestimmen können; und wenn die Schönheit in der Sphäre der Kunst das ist, was das Licht für die Natur ist: so repräsentirt das Romantische in jener Sphäre die Wärme. Jene Tendenz zur Bildung, welche sich in ihrem Product nicht erschöpft hat, zeigt nun, weil sie einmal lebende, bildende Kraft ist, ihre Thätigkeit im anschauenden Subjecte, indem sie die Phantasie anregt, und hierdurch entsteht das von der Schönheit verschiedene Interessante, welches solchen Gedichten eigen ist. Wir haben nun jetzt nicht zu untersuchen, welche Abweichung von dem Ideale der Schönheit kunstwidriger sey, ob die, welche uns ein gestaltloses Leben, oder die, welche uns leblose Gestalt giebt. Von der lebendigen Gestalt sind beyde gleich entfernt, also in ihrem Seyn betrachtet, (für die Kunstbeschreibung) in gleichem Maaße unvollkommen. Weil aber vom Leben zur Gestalt ein Progreß, von der Gestalt zum Leben hingegen ein Regreß statt findet: so ist für die Kunstphilosophie, welche ihr Object im Werden betrachtet, die noch gestaltlose Tendenz zur Bildung von höherem Werthe, als die nicht durch eigenes Leben und freye Thätigkeit gebildete Form.

Ein solcher Progreß vom Leben zur Gestalt, wird in der Reihe der Schillerschen Schauspiele auch für die Erfahrung sichtbar, und das jetzt näher zu betrachtende Schauspiel steht in Rücksicht auf das Gleichgewicht zwischen Materie und Form unläugbar über den früheren Schauspielen des Verf., wenn auch manche von den Werken der alten Tragiker abstrahirte Forderungen an die Tragödie, hier weniger, als in manchen frühern befriedigt werden sollten, weil überhaupt diese Gattung der modernen Tragödie, zu welcher die Jungfrau v. O. gehört, zu sehr von der antiken verschieden ist, als daß sie einer Beurtheilung nach den bey der letztern statt findenden Grundsätzen zulassen sollte. Aber auch ohne diese spezielle Beziehung auf eine bestimmte Reihe, verdient die J. v. O. eine sehr ehrenvolle Stelle unter den theatralischen Kunstwerken, für welche es außer dem eigentlich poetischen noch in einer besonderen Hinsicht als Muster aufgestellt zu werden verdient. Es läßt sich nun freylich nicht nachweisen, wie der Inhalt und die Form in diesem Schauspiele in einander verschmolzen, denn überhaupt kann nicht das Poetische, sondern nur das Unpoetische in einem Gedicht nachgewiesen, und Materie und Form nur unter Bedingung der Differenz, welche aber im Poetischen aufgehoben seyn soll, gedacht werden. Wenn sich also das Unpoetische in

einem Gedicht nicht aufzeigen läßt: so ist der Schluß auf das 1802.
Vorhandenseyn wahrer Poesie gerechtfertigt. Uebrigens giebt aber auch die reine, in dem Wesen des Ganzen gegründete Beruhigung, welche den Schluß und die Totalanschauung dieses Schauspiels begleitet, ohne daß ein Epilog nöthig wäre, um die gestörte Harmonie herzustellen, den sichersten Beweis für die eigentlich organisirte Objectivität desselben. Man hört indessen wohl Urtheile, welche in diesem Schauspiele eine Subjectivität zu bemerken glauben, welche es des Namens eines wahren Kunstwerkes unwürdig machen. Es bleibt aber bis zur näheren Untersuchung immer noch problematisch, ob die bemerkte Subjectivität, aus dem Gedicht selbst herausblickt, oder ob sie aus der Individualität des Urtheilenden erst hineingesehen, und dann auf ihr reflectirt wurde. Es giebt nämlich kein anderes Merkmal der Subjectivität, als die Schönheit fremden Nebeninteresses, welches ein Kunstwerk für die Empfindung oder für die Reflexion erregt. Dieses Aergerniß der Kritiker kann aber wie das moralische ein gegebenes oder genommenes seyn, und niemand wird behaupten, daß von dem letzteren der Werth eines Kunstwerkes abhängig gemacht werden könne. Wenn ein Barbar beym Anblick einer schönen Statue ein Nebeninteresse der Empfindung fühlt: so schadet dieses Subjective der reinen Schönheit des Kunstwerkes so wenig, als der Ilias, wenn ein Antiquar bloß seinen Verstand dabey interessirt findet.

Zu solchen vermeyntlichen Subjectivitäten gehört unter andern der Vorwurf, welchen man auch wohl als Ausspruch der Kritik in die Welt hinein geschrieben lieset, daß die Handlungen, welche die Heldin verrichtet, und die Weissagungen, welche sie ausspricht, ganz außer dem natürlichen Laufe der Dinge liegen, durch natürliche Kräfte nicht zu bewerkstelligen seyn, und folglich, gegen alle Wahrscheinlichkeit verstoßen. Dieses Urtheil will zwar ein materielles seyn und sich auf den Stoff des Gedichtes als Schauspiel beziehen; faßt man es aber nicht in einem höhern Sinne auf, als der ist, in welchem es sich selbst ausspricht: so verstattet es nicht einmal die Bemühung einer Widerlegung, weil es nichts anders aussagt, als die individuellste Äußerung eines Einzelnen über seine Anforderungen an eine theatralische Darstellung, welche noch überdies so wenig in ihm selbst feststeht, daß er sie bey den meisten Schauspielen der Griechen oder Shakespeare's, ohne es nur zu ahnden, zurücknimmt. Man muß daher diesem Urtheile

1802. erst eine andere Ansicht abgewinnen, und es zu einem formalen erheben, um es anständig behandeln zu können. Es könnte nämlich so viel damit gemeynt seyn: Begebenheiten, welche durch wirkliche Kräfte der Natur nicht bewirkt werden können, sondern für ihre Möglichkeit einen übernatürlichen Grund voraussetzen, geben überhaupt keine reine Form für die Anschauung; denn dieses Uebernatürliche wird, eben weil es übernatürlich ist, nicht von der Anschauung erkannt, sondern von der Reflexion bemerkt, und hierdurch die Objectivität nicht allein gestört, sondern unmöglich gemacht. Ein anders ist es in einem Mährchen oder in einer Oper, wo eine ganz andere Natur, als die wirkliche ist, dargestellt wird, wo also das, was für das wirkliche Leben übernatürlich wäre, ganz natürlich ist, und sich ganz rein objectiv der Anschauung in dieser ganz verschiedenen Sphäre darstellt. Auf diese Weise verstanden ist allerdings etwas Wahres in jenem Urtheil, allein man sieht ihm sehr leicht an, daß es mehr auf den Buchstaben als auf den Geist der Kritik gegründet ist. Der Stoff eines Mährchens oder einer Oper ist nie ganz in eine von der unsern absolut verschiedene Welt gesetzt, und kann es nicht seyn, ohne daß die Natur des Mährchens oder der Zauberoper ganz aufgehoben würde. Es muß nämlich der Zauber in beiden nicht bloß für den Zuschauer oder den Zuhörer Zauber, und in dessen Wirklichkeit unerhört seyn, sondern er muß selbst für die in dem Mährchen handelnden Personen die Wirkung einer außer ihrer Natur vorhandenen Ursache voraussetzen, sonst erscheint er selbst in dem Zuschauer nicht als Zauber, und die Freiheit, welche der Kritiker dem Opern- und Märchendichter gestattet, hebt sich durch den Grund, warum er sie gestattet, von selbst auf. Soll also der Gebrauch des Uebernatürlichen nicht der Kunstdarstellung geradezu entzogen seyn: so muß es nothwendig im Gegensatz mit dem natürlichen Fortgang der Begebenheiten dargestellt werden, weil es eben nur in diesem Gegensatze als das Uebernatürliche erscheint. Man kann und darf aber die freye bildende Kraft der Poesie nicht auf die Gesetze der Wirklichkeit und des in der Wirklichkeit Möglichen beschränken, ohne die Poesie deren Gebiet keine Grenze kennt, selbst zu vernichten. Wäre es gegründet, daß das Uebernatürliche nicht durch reine Anschauung, sondern bloß durch Reflexion aufgefaßt werden könnte: so wäre die Darstellung desselben freylich wegen der mangelnden Objectivität zu

verwerfen. Allein hierin liegt eben der Irrthum; denn das 1802.
Uebernatürliche läßt sich allerdings für die Anschauung ganz rein darstellen, durch eine Erscheinung oder Begebenheit, welche den Bedingungen der Erfahrung widerspricht, und also die Reflexion, welche erst unter den Bedingungen der Erfahrung möglich wird, gar nicht zur Thätigkeit kommen läßt. Von dieser Art sind die Geister Hamlet's und Banko's bey Shakespeare, die wandelnde Statue im Don Juan, und in dem angezeigten Schauspiele die Eröffnung von des Dauphin's Gebot, die Verkündigung von Salisbury's Tod, welche die Jungfrau als Inspirirte treffend bezeichnen, da ihre Thaten auch durch hohen Enthusiasmus möglich bleiben.

Dessen ungeachtet soll aber hiermit nicht abgeläugnet werden, daß das Uebernatürliche im Schauspiele von einer ganz andern Art sey, und mithin auch eine ganz andere Behandlung erfodere, als das Zauberhafte im Mährchen. In diesem, es mag erzählt, oder als Oper dargestellt werden, machen die Charaktere und Begebenheiten außermenschlicher Wesen die eigentliche Erzählung aus, und die Menschen sind nur die Menschen, welche jene für ihre Zwecke zu leiten suchen, weil von ihren freyen Handlungen das Schicksal jener Wesen abhängig ist; in dieser Rücksicht kann man nun allerdings sagen, das Uebernatürliche sey die eigentliche Natur des Mährchens, wiewohl es allezeit den Gegensatz des für uns Natürlichen fodert. Ganz umgekehrt ist aber das Verhältniß im Schauspiele. Hier sind die freyen Handlungen der Menschen und die Bedingungen der Erfahrung, auf welche sie berechnet sind, das Natürliche und machen als Zweck für sich den eigentlichen Gegenstand der Fabel aus. Wie aber im Mährchen die fremdartige Welt als abhängig von den freyen Handlungen der Menschen erscheint: so stellt das Schauspiel die freyen Handlungen als abhängig von einer fremden Macht, dem Schicksal dar. Im Mährchen können daher die freyen Handlungen der Menschen von den Geistern nach ihren Zwecken geleitet werden, im Schauspiele aber ist das Schicksal das Unvermeidliche, welches sich nicht nach den Zwecken der Menschen lenken läßt und dessen Allmacht selbst die Naturkräfte gehorchen.

Wir sind durch diese Betrachtung von der allgemeinen Ansicht dieses Schauspiels als Kunstproduct überhaupt, auf die speciellere geleitet worden, nach welcher wir es als bestimmtes

1802. Kunstproduct, nämlich als Schauspiel, anzusehen haben. Es ist schon im Vorbeygehn erinnert worden, daß die moderne Tragödie sich von der antiken im Wesentlichen unterscheidet, und der Zusatz „romantisch", mit welchem der Verfasser die Gattung seiner Tragödie bestimmt, drückt das Wesen der modernen Tragödie treffend aus. Die Jungfrau von Orleans darf daher so wenig als manche der bedeutendsten Schauspiele Shakespear's und anderer moderner Tragiker nach dem Maaßstabe der griechischen Tragödie gemessen werden; denn um in ein Wort den Unterschied der antiken und der romantischen Tragödie zu drängen: so verhält sich diese zu jener wie Rhytmus zu Harmonie. Wir haben hier nicht die ganze Gattung der modernen Tragödie zu beurtheilen, auch ist über die innere Natur dieser Gattungen schon oft die Rede gewesen; es bleibt aber eine andere Ansicht des Schauspiels übrig, welche gleichsam die äußere Natur desselben betrifft, und vielleicht noch zu wenig erwogen worden ist. Das Schauspiel ist offenbar ein Product, nicht einer einzigen Kunst, sondern mehrerer Künste, welche vereinigt werden, um ein gemeinschaftliches Product hervorzubringen. Diese Vereinigung darf nun durchaus keine bloß mechanische seyn, denn aus dieser würde nichts als eine Nebeneinanderstellung der Producte verschiedener Künste, aber kein ihnen allen angehöriges und von ihnen gemeinschaftlich hervorgebrachtes Product entstehen können, sondern sie muß eine dynamische Vereinigung seyn, in welcher alle wirkende Künste sich wechselseitig bestimmen, und unter den Bedingungen dieser Wechselbestimmung produciren. Nur auf diese Art kann das gemeinschaftliche Product ein organisches Ganzes werden, und der Zweck des Producirens, wie es die Natur des Organismus fodert, in das Product selbst fallen; dahingegen bey einer mechanischen Zusammenstellung nicht nur kein Ganzes, sondern eine bloße Anhäufung verschiedenartiger Dinge entsteht, und der Zweck der Zusammenstellung nicht in das Product derselben, sondern in etwas außer diesem fällt, für welches das Product nur als Mittel dient. In der Oper z. B. wirken alle Künste in einer dynamischen Vereinigung, und das Product ist ihr Zweck. In unsern Kirchen werden ebenfalls alle Künste in Thätigkeit gesetzt, aber weil die Vereinigung derselben eine dynamische weder ist noch seyn soll: so entsteht hier kein gemeinschaftliches Product, sondern eine mechanische Zusammenstellung, deren Zweck außer

ihr selbst liegt, und die Gottesverehrung und Belebung religiöser 1802.
Gefühle seyn soll. Von mechanischen Zusammenstellungen kann man daher etwas absondern, z. B. die Werke der bildenden Kunst aus den Kirchen, und das Ganze wird nur im Grade seiner Wirksamkeit geschwächt, aber nicht in seinem Wesen gestört; von einem dynamisch vereinigten hingegen läßt sich nichts sondern, ohne den Organismus desselben aufzuheben; deßwegen kann zu den mechanischen Zusammenstellungen jede einzelne Kunst ganz unabhängig von der andern in ihrer weitesten Sphäre wirken; in organischen Producten hingegen ist von keiner der mitwirkenden Künste das maximum ihrer gesonderten Wirksamkeit sichtbar, sondern jede hat nur gewirkt unter den Bedingungen der gemeinschaftlichen Wirksamkeit aller.

Im Schauspiele muß nun ebenfalls eine solche dynamische Vereinigung der dabey thätigen Künste statt haben, und der Schauspieldichter unterscheidet sich vom bloß dramatischen Dichter dadurch, daß er in Ansehung der Erfindung zugleich Mime, Declamator, oder alles in ein Wort zusammen zu fassen, plastischer Künstler im weitesten Sinne seyn muß, während der bloß dramatische Dichter, wenn auch sein Gedicht die äußere Form eines Schauspieles hat, innerhalb der Gränzen der Poesie im weitesten Sinne bleibt. Dem eigentlichen und vollkommnen Schauspiele darf der Antheil keiner der Künste, welche sein Werk constituiren, entzogen werden können, und Aristoteles Behauptung, daß ein gutes Schauspiel auch außer der Aufführung (ἀνευ ἀγωνοσ καὶ ὑποκριτων) die Wirkung eines ästhetischen Ganzen thun müsse, beruht auf einem Irrthum, welchen man ästhetischen Atomismus nennen könnte, weil er, um sich Gültigkeit zu verschaffen, zuerst die Natur eines ästhetischen Ganzen leugnen muß. Das Urtheil, welches man über manche Schauspiele hört, daß sie bey der Aufführung bestehen, beym Lesen aber hinter der Erwartung zurückbleiben, ist in der That mehr Lob als Tadel; denn wie der Opernkomponist seine Musik für das Theater und nicht für den Concertsaal schreiben soll: so soll auch der Schauspieldichter für die Aufführung und nicht für die Lectüre im Zimmer schreiben. Das dramatische Gedicht hingegen würde bey der Aufführung verlieren müssen, weil das Hinzukommende der andern Künste keine Vereinigung mit dem Gedicht selbst eingehen und also von einer andern Seite sich kein organisches Ganze bilden könnte.

1802. Es versteht sich von selbst, daß diese äußere Ansicht eines Schauspieles, kein Urtheil über den inneren poetischen Werth desselben, abstrahirt von der Eigenschaft des Schauspieles, rechtfertige, aber in Ansehung dieser Eigenschaft begründet sie das Urtheil über ein Schauspiel vollkommen; denn wegen der Wechselwirkung der Form und des Inhaltes, welche auch hier wie überall stattfindet, ist es für das Resultat gleichgültig, von welcher Seite die Reflexion ausgehe, wiewohl es für die Faßlichkeit der Untersuchung zuweilen zweckmäßiger seyn kann, von dieser als von jener Seite auszugehen.

Wenn man nun das anzuzeigende Schauspiel mit den Forderungen vergleicht, welche die strengste Kritik in Beziehung auf eine solche Wechselbestimmung der Künste an ein Schauspiel macht: so erscheint Sch.'s Jungfrau von Orleans in einer seltenen Vortrefflichkeit und erhebt sich ungemein über die meisten, übrigens vortrefflichen theatralischen Werke, in welchen dieses eigentlich theatralische entweder zu wenig beobachtet, oder durch Hervortreten einer einzelnen Kunst gestört oder nicht gleichförmig fortgehalten ist. Höchst selten wird man einige Stellen finden, wo eine Störung dieser theatralischen Einheit durch die Behandlung nothwendig, oder durch eine verfehlte Angabe des Dichters veranlaßt würde. Zu den ersten gehört die in einer andern Rücksicht, von welcher in der Folge gehandelt werden soll, sich sehr auszeichnende Scene zwischen Montgomery und Johanna, welche für das Schauspiel zu episch ist, und diese an diesem Orte fehlerhafte Form vielleicht dem Inhalte verdankt, welcher in der That zu buchstäblich an den Homerischen Epos und einige Stellen der Ilias erinnert; denn den Geist des Griechen, welcher aus anderen Stellen hervorblickt, wird wohl niemand ungern bemerken. Zu den andern gehört z. B. S. 21. die Anweisung für Johanna, sich den Helm aufzusetzen. Durch diese Handlung wird die Einheit der Darstellung unterbrochen; denn das Aufsetzen des Helms kann nur das Zeichen von Johanna's kriegerischer Begeisterung seyn, und gehört also zu den Worten:

> Nichts von Verträgen, nichts von Uebergabe,
> Der Retter naht u. s. w.

mit welchen Johanna in der Folge hervor, und zwischen die an der Sache ihres Königs verzweifelnden Landleute tritt. Vor

diesen Worten ist jene Handlung leer, und stört sowohl die 1802.
Harmonie der Handlung, als den Rhythmus in Johanna's Empfindung. Die behelmte Jungfrau erscheint augenblicklich als Heldin, sie kann also nicht zuvor sich als solche ankündigen, und später erst in der Begeisterung als Heldin sprechen und handeln.

Daß der sogenannte Theatereffekt verstärkt werde, wenn Johanna bey den angeführten Worten auf einmal wie eine Göttin in Waffen hervortritt, ist bloß nothwendige Folge, aber nicht Zweck. Denn Harmonie und Rhythmus sind in der Kunst dasselbe, ursprünglich alles Endliche constituirende, was in der Natur die anziehende und ausdehnende Kraft ist, und wie der Magnetismus, in welchem diese Kräfte zuerst erscheinen, nicht dem Magnet allein eigen, sondern in der ganzen Natur verbreitet ist: so ist die Musik, deren Wesen in Harmonie und Rhythmus besteht, nicht blos den Tönen eigen, sondern in jeder Kunst nothwendig und wesentlich enthalten. Jede Störung dieses Musikalischen wird also zugleich das ganze Kunstwerk entstellen, sowie von der andern Seite die musikalische Einheit nie ohne Erfolg bleiben kann, und also das, was man Effect nennt, nothwendig hervorbringen muß.

Wir haben nun das angezeigte Schauspiel zuerst als Gedicht überhaupt, und sodann als Schauspiel im Allgemeinen betrachtet. Es bleibt uns aber noch eine dritte Ansicht übrig, welche uns zu der besonderen Individualität desselben führt. Die Art, wie Sch. seinen, aus der Geschichte entlehnten, Stoff aufgefaßt und behandelt hat, ist dem Publicum durch Aufführungen und durch das Lesen des Gedichtes selbst zu bekannt worden, als daß eine Auseinandersetzung davon nöthig wäre, um das Urtheil darüber vorzubereiten. Der Prolog dient vortrefflich dazu, dem Zuschauer eine vollendete Uebersicht über die ganze Situation, in welcher Johanna handeln wird, über ihren Charakter und über die Charaktere aller in diesem Schauspiele handelnden Personen mit ihren Verhältnissen zu einander zu geben. Es ist zwar gewiß, daß der Dichter eines historischen Schauspieles den Vortheil besitzt, daß seine Charaktere durch ihre Namen schon fest bestimmt sind und gleichsam unabänderliche Attribute seiner Personen bilden. — Man irrt deßwegen, wenn man meynt, der Dichter müsse seine einzelnen Charaktere, wenn auch nicht vor den Augen der Zuschauer entstehen, doch wenigstens ihren berühmten Namen ver-

1802. dienen lassen. — Indessen bleibt die poetische Darstellung des Charakters von der historischen allezeit verschieden, und der Dichter kann sich der Verbindlichkeit nicht entledigen, das Poetische dieser Darstellung vor die Augen der Zuschauer zu bringen, und das Historische aus dem Gedächtnisse der Zuschauer hervor und vor die Anschauung zu rufen. Das Erstere gehört in das Ganze des Schauspiels selbst und zu seiner Poesie, das Zweyte, welches mehr Voraussetzung für das Gedicht, als eigentliche Poesie ist, giebt den Prolog, welcher freylich in der einfachen Gestalt, wie er in manchen Tragödien des Euripides vorkommt, ein Hilfsmittel ist, welches die Kunst aus einem ihr fremden Gebiete entlehnt, und welches daher mit der eigentlichen Darstellung sich nicht vollkommen vereinigt, selbst wenn der Dichter die Vereinigung dadurch zu bewirken sucht, daß er den Inhalt des Prologs den handelnden Personen, selbst während des Schauspiels, in den Mund legt, und ihn also formaliter dem Ganzen einverleibt. Auf diese Art hat Schiller den Prolog, mit seiner Maria Stuart, und Euripides, wiewohl mehr nach der Convenienz des griechischen Theaters, als aus andern Rücksichten mit der Iphigenia auf Aulis verbunden. Weit zweckmäßiger ist es daher, nicht den Prolog in die Handlung zu ziehn, sondern die Handlung auf den Prolog auszudehnen, wie dieses hier bey dem Prolog zur Jungfrau von Orleans geschehen ist. Wallensteins Lager steht zwar in einer Beziehung auf Wallenstein, allein der Unterschied ist leicht zu bemerken; denn dieses ist mit dem Schauspiel, zu welchem es gehört, bey weitem nicht so innig verbunden, als jener Prolog, durch welchen die Handlung selbst fortgeht, statt daß das Lager einen erläuternden Pendant zu dem Schauspiele giebt und eine eigene Darstellung für sich ausmacht. Auch von dieser Seite zeigt sich also die höhere Vollendung, welche der Vf. diesem Schauspiele vor seinen früheren gegeben hat. Bertrand's Erzählung von Frankreichs Lage, von den Siegen der Engländer und der Gewalt ihrer Feldherrn, von der Macht Burgunds und den Heeren, welche er gegen Frankreich führt, von des Dauphins Ohnmacht und dem Beschluß der Franken, sich dem Burgund zu übergeben, erfüllt nicht nur den Zweck des Prologs, sondern befeuert zugleich Johanna's Muth und drängt sie, ihren Beruf, Frankreichs Retterin zu werden, zu erfüllen. So hat der Dichter

die verschiedensten Elemente der Geschichte und der Poesie zu Einem Kunstwerke zu vereinigen, und selbst das der Kunst widerstehende zur Poesie zu erheben gewußt. 1802.

Im Schauspiele selbst entwickelt sich die Handlung ohne Unterbrechung, und ihr Verlauf entzieht sich nie der eigentlichen Darstellung. Die Verkennung Johanna's als einer Zauber'n zu Ende des vierten Actes ist vom ersten Moment der Handlung an unübertrefflich schön vorbereitet, und der Zustand ihres Geistes, welcher sich in dem höchst vollendeten Monolog zu Anfange des vierten Actes ausspricht, trifft mit den äußern, ebenfalls vom ersten Anfang an motivirten Umständen so vollkommen zusammen, daß die Darstellung die höchste Wahrheit erreicht. Nur die Scene der Johanna mit dem schwarzen Ritter scheint an dem Orte, wo sie steht, müßig und täuscht die Erwartung, welche das Geheimnißvolle der Erscheinung erregt. Was will dieser Dunkle, der zuletzt in unterirdische Nacht versinkt? Raubt er der Jungfrau den Muth, oder erschüttert er ihren Glauben an ihre Sendung von der heiligen Mutter Gottes, und läßt sie durch seine Dazwischenkunft in ihren himmlischen Gesichten ein täuschendes Gaukelspiel der Hölle vermuthen? Das letzte wird fast wahrscheinlich, da sie in der Folge den ausdrücklichen Beschuldigungen der Zauberey und des Bündnisses mit der Hölle nichts entgegensetzt, und der Zuschauer faßt die Ahndung dieses Zusammenhanges um so sicherer auf, da durch diese Beziehung sowohl die Scene mit der Erscheinung selbst, als Johanna's Schweigen bey der Anklage wegen eines Bündnisses mit der Hölle in hohem Grade tragisch wird. Allein diese Täuschung verschwindet mit dem fünften Acte. Wir sehen nicht, daß Johanna an der Göttlichkeit ihrer Sendung zweifelhaft wurde und daß es blos die Neigung zu Lionel ist, welche sie an der Gnade der heiligen Jungfrau verzweifeln läßt. Nun steht aber jene Erscheinung ganz müßig, und das Grauen, welches diese an sich vortreffliche Scene erregt, hat nur die Anschauung des Ganzen gestört. Daß ein ähnliches Urtheil die Scene zwischen Johanna und Montgomery trifft, ist schon beyläufig erwähnt worden. Sie scheynt beynah in einer andern Rücksicht geschrieben zu seyn, als um diese Stelle in diesem Schauspiele einzunehmen, und daher schreiben sich wahrscheinlich selbst einige kleine Vernachläßigungen ihrer innern Anordnung. Auf Johanna's Rede:

1802. Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich nicht Weib.
Gleichwie die körperlosen Geister, die nicht freyn
Auf irdische Weise, schließ' ich mich an kein Geschlecht
Der Menschen an, und dieser Panzer deckt kein Herz,

ist Montgomery's neue Bitte:

O bey der Liebe heilig waltendem Gesetz,
Dem alle Herzen huldigen, beschwör' ich Dich
. . . .
. . . .
O wenn du selber je zu lieben hoffst, und hoffst
Beglückt zu seyn durch Liebe u. s. w.

zu spät angewendet, und stört die vortreffliche Continuität der steigenden Empfindung, welche durch die ganze Scene so schön gehalten ist.

Wir haben uns bey dieser Beurtheilung bloß an die fehlerhaften Stellen halten müssen, weil unter den vorzüglichen, welche das Wesen des ganzen Schauspieles ausmachen, theils eine Ausnahme nicht wohl statt findet, theils auch Proben von den Vorzügen dieses Schauspieles bey der Bekanntschaft unserer Leser mit demselben unnöthig seyn würden. Auch geht bey dem Ausheben einzelner Stellen ihre Hauptschönheit, welche sie durch ihren Ort und ihre Verbindung mit dem Ganzen erhalten, nothwendig verloren.

Als meisterhaft und höchst gelungen verdient aber noch die Art angeführt zu werden, wie der Vf. die dem Schauspiele eigentlich fremde Kunst der Musik einigen Scenen angeeignet hat. Weniger vollkommen geschieht es in der Mitte des dritten Actes vor Talbot's Tod, wo die Musik zwar vortrefflichen Effect macht, aber die Handlung blos commentirt, ohne in das Kunstwerk selbst einzugreifen. Sie bleibt also hier eine für sich wirkende Kunst, und vertritt bloß die Stelle schicklicher Sinfonien zwischen den Acten des Schauspieles. Ungleich vollkommener ist aber die Anwendung der Musik bey Johanna's Monolog zu Anfang des vierten Actes, wo diese Kunst zu dem Organismus des Ganzen selbst mitwirkend ist, und mit diesem Monolog zusammen der Anschauung die reinste Objectivität darstellt.

Zu der Individualität dieses Schauspieles gehört auch noch die ihm eigne metrische Behandlung, in welcher es sich ebenfalls

vor den andern Schauspielen des Vf. auszeichnet. Schiller war 1802.
der erste, welcher den Versuch machte, dem deutschen Schauspiele die Abwechselung der reimlosen Jamben mit gereimten zu geben, welche man vorher nicht einmal in Uebersetzungen Shakespeare's dem Originale nachzubilden versucht hatte. Tieck, von welchem hier nur die Genoveva erwähnt sey, behielt neben den reimlosen Jamben wie Shakespeare auch die Prosa im Dialog bey, und erweiterte von der andern Seite das Gebiet der Reime im Schauspiele, mehr als irgend einer es vor ihm gethan hatte. In der Jungfrau von O. finden wir nun die höchste Freyheit in Rhythmus, Metrum und Reim, und die reinste Wechselbestimmung dieser Formen und des Inhalts des Gedichts. Daß die Rhythmen der Sylben und die Harmonie und Consonanz der artikulierten Laute, welche wir Reim nennen, eine äußere Musik der Rede bilden, läßt sich der Erfahrung entgegen nicht ableugnen, und eben so wenig, daß die Dichtkunst jene äußere Musik der Rede jederzeit geliebt habe. Nur eine falsche Ansicht der Kunst, welche sie zu einer kindischen Copie der Wirklichkeit herabwürdigt, kann dem Schauspiele diese der Dichtkunst eigne Form entziehn wollen, und es wäre überflüssig gegen dergleichen Meynungen eine Rechtfertigung des Reims und des Metrum im Schauspiele zu versuchen. Wichtiger aber für die Beurtheilung der metrischen und gereimten Stellen in einem gegebenen Schauspiele, ist die Untersuchung, in wiefern diese Formen durch den Inhalt des Gedichtes bestimmbar sind. Die Beschränktheit des Raums gestattet uns hier nur einige Sätze, welche sich auf eine solche Untersuchung gründen, auszuheben, und dem Leser zu überlassen, daß er die Beweise aus der bey ihm vorausgesetzten Ansicht der Kunst supplire. Die Oper wird zwar durch die Musik aus der Sphäre des eigentlichen Schauspieles gehoben, dessen ungeachtet aber behält sie die allgemeine Natur des Schauspieles und die noch allgemeinere des dramatischen Gedichtes, wiewohl unter den ihr eigenen Bestimmungen bey. Wir können also von ihr Erklärungen über das Schauspiel und wechselseitig vom Schauspiele Erklärungen über die Oper erhalten, so wie in der Natur die höhern Stufen der Organisation die niedern und wechselseitig diese jene erläutern. Was also im Schauspiele musikalisch ist, wird sich in der Oper, wo nicht nur das der Musik Analoge, sondern die Musik selbst wirkt, schärfer und bestimmter zeigen, und der Theorie

1802. wie unter dem Mikroskope erscheinen. Die Oper zeigt uns nun ganz bestimmt drey Gattungen der Verbindung von Musik und Dichtkunst. Die höchste ist der melodische Gesang, in welcher sich lyrische Dichtkunst mit lyrischer Musik verbindet. Rein lyrisch wird indessen kein's von beiden seyn, weil das dramatische des Ganzen sich auch über diese Melodie verbreitet. Daher ist zwischen der Melodie einer Opernarie und der eines Liedes immer ein Unterschied. Die zweyte Gattung ist der dramatische Gesang welcher nichts lyrisches enthält; und daher mehr rhythmischen und harmonischen als metrischen Ausdruck hat. (Metrum ist nämlich das Ganze einer Reihe von Rhythmen oder Rhythmus in der zweyten Potenz, Melodie ist Metrum harmonischer Töne.) Sein Maximum und eben deßwegen das Minimum des lyrischen Gesangs ist das Recitativ mit Begleitung. Die dritte Gattung ist das gemeine einfache Recitativ. Bestimmen wir nun diese drey Gattungen nicht durch Musik zum Gesange, sondern durch jenes Analoge der Musik zur theatralischen Rede: so erhalten wir dieselben drey Gattungen in der von der Oper verschiedenen Sphäre des Schauspiels. Für das Lyrische bekommen wir das Analogon der Melodie, Metrum mit Harmonie oder Consonanz articulirter Laute, also nach obiger Erklärung gereimte metrische Verse; für das dramatische bekommen wir rhythmische Behandlung ohne Reim, denn die Harmonie artikulirter Laute ist nicht wie bei den Tönen Bedingung der Möglichkeit ihrer Auffassung in ein Ganzes, und kann daher unbeschadet des rhythmischen Ganzen, welches durch die Harmonie des Inhaltes zusammengehalten wird, wegfallen. Hierzu dient der Jambe, welchen die Griechen ebenfalls für diese Gattung brauchten. Statt des einfachen Recitativs endlich, dient im Schauspiele der prosaische Dialog, welchen der Vf. dem äußern Anschein nach nicht braucht, aber, was dasselbe ist, durch regellose und nur scheinbare Jamben ersetzt. Z. B. S. 107. rufen Soldaten:

Das Mädchen! Mitten im Lager!
Nicht möglich! Nimmermehr! wie kam sie in das Lager?
Durch die Luft! der Teufel hilft ihr!
Flieht! flieht! wir sind alle des Todes!

Hier ist bloß Prosa in abgesetzten Zeilen, und die zweyte hat wohl ganz gegen des Vfs. Willen die Form eines Alexandriners angenommen, welche sie entstellt.

Mancher Tadel gegen Sch.s. Jamben würde verschwinden, 1802.
wenn man solche Stellen, die keinen Anspruch auf Metrum und Rhythmus machen, nicht nach diesen Gesetzen beurtheilte. Wo der Inhalt des Gedichts die jambische Behandlung fordert, da sind Sch.'s. Jamben in diesem Schauspiele fließender und reiner als in seinen frühern, besonders sind die rhythmischen Einschnitte in den meisten Versen ungemein schön beobachtet, welches den Schauspieler selbst unwillkürlich drängt, seine Declamation über die prosaische zu erheben. Aber zwey Fehler, welche sich auf falsche Reflexionen gründen, ziehen den Schauspieler auf zwey entgegengesetzte Abwege; er meynt nämlich entweder mit einer ältern kritischen Schule, das Summum der Declamation sey, den Rhythmus und das Metrum ganz zu verstecken, und hierdurch kommt die rhythmische Kunst gar nicht vor den Anschauenden; oder er meynt, der Declamator müsse die Quantität der Sylben im Fuße bezeichnen, und hierdurch bringt er zwar das Rhythmische zum Vorschein, aber nicht für die Anschauung, sondern für die Reflexion, er gleicht dem Musiker, der den Tact markirt und das Hülfsmittel als Zweck betrachtet. Der Rhythmus hat mit dem Fuße nichts gemein, im Gegentheil fällt sein Ende oft am schönsten in die Mitte eines Fußes. Rhythmisch soll also der Schauspieler sprechen, aber um dieses zu können, muß der Dichter rhythmisch gedichtet haben. Vorzüglich in dieser Rücksicht ist die Scene zwischen Montgomery und Johanna. Sie ist nicht in den gewöhnlichen fünffüßigen Jamben, sondern in jambischen Trimetern geschrieben, über deren Vorzug vor jenen hier nicht der Ort ist zu sprechen. Die rhythmischen Reihen der Sylben und der Worte sind fast durchgehends unter sich und mit ihrem Inhalte in der vollkommensten Uebereinstimmung, und in der ganzen Scene wird man nie den fehlerhaften Einschnitt des Alexandriners in der Mitte der zweyten Dipodie finden. Die mehresten Verse haben die Cäsur sowohl den Worten als dem Sinne nach, nach der fünften Sylbe z. B.:

. . . Kein Busch,
Der mich verbürge | keiner Höle sichrer Raum!
O wär' ich nimmer | über Meer hieher geschifft.
Ich Unglücksel'ger | eitler Wahn bethörte mich,

Ein Vers hat nach jeder Dipodie die Cäsur:

1802. Der Schlachten Gott | verhängnißvoll | entgegen schickt.

welches von vortrefflicher und kräftiger Wirkung ist; auch kann diese Abtheilung, da jede Dipodie, die zweyte ausgenommen, mehrere Worte enthält, von dem eigensinnigsten und buchstäblichsten Theoretiker nicht getadelt werden. Daß mit dem Ende jedes Verses auch in dem Sinne der Worte ein Einschnitt fallen solle, ist eine Forderung, welche bey reimlosen Versen nie gemacht, und von keinem, selbst der alten, Dichter beobachtet worden ist. Aus der Theorie des Rhythmus und des Metrum würde sich erweisen lassen, daß, sobald man jede Zeile als ein aus mehrern Rhythmen bestehendes Ganzes (Rhythmus der Rhythmen) ansieht, diese Forderung wegen dieser Ansicht nöthig wird, weil sonst ein Streit zwischen Form und Inhalt entstehen würde. Sobald aber die Nothwendigkeit dieser Ansicht nicht erwiesen werden kann, so ist zwar die Beendigung des Sinnes mit der letzten Sylbe des Verses nicht nöthig, allein da der Rhythmus selbst durch das Uebergreifen des Inhaltes in den andern Vers auch mit hinüber gezogen wird: so entstehen für solche eingreifende Verse andere Eintheilungen der rhythmischen Reihen, und ohne diese Veränderung würde der ganze rhythmische Bau zerfallen. In folgenden Versen z. B.:

Bist du gefallen, die verderbliche, woraus
Nicht Rettung noch Erlösung mehr zu hoffen ist.

kann das Ende des erstern keine rhythmische Reihe beendigen, weil der Sinn in den folgenden übergeht. Die erste Zeile hat daher sehr zweckmäßig die an sich unrichtige Abtheilung:

Bist du gefallen | die verderbliche | woraus

denn die letzte Abtheilung enthält nun keine Reihe, sondern bloß einen Fuß, deswegen macht nun selbst die Form des Rhythmus das Uebergehen in den zweyten Vers nöthig, welches der Inhalt verlangt. Die rhythmischen Reihen sind also diese:

Bist du gefallen | die verderbliche
Woraus nicht Rettung
Noch Erlösung mehr | zu hoffen ist

und so bleibt der Rhythmus, wiewohl das Metrum, wenn es dieser Versart nöthig wäre, zerstört seyn würde. Bey weitem die meisten Verse behalten jedoch ihre natürlichen Abtheilungen,

und schließen auch in Ansehung des Inhalts mit dem Ende einer Reihe. Z. B.: 1802.

O bey der Liebe heilig waltendem Gesetz,
Dem alle Herzen huldigen, beschwör' ich dich!
Daheim gelassen hab' ich eine holde Braut,
Schön wie du selbst bist, blühend in der Jugend Reiz.
Sie harret weinend des Geliebten Wiederkunft.

Ungern sieht man aber unter solchen Vorzügen einige Vernachlässigungen des richtigen Versbaues, welche um so mehr auffallen, da an den Stellen, wo sie stehen, die Sprache sich sehr willig in die richtigere Form fügt. So wäre z. B. der siebenfüßige Vers S. 111.:

Du bist des Todes! Eine britt'sche Mutter zeugte dich.

durch die Veränderung der brittschen Mutter in eine Brittin sehr leicht in einen richtigen Trimeter verwandelt gewesen. Ein zweyter siebenfüßiger steht S. 114.:

O so erbarme meiner jammervollen Aeltern dich!

dagegen fehlt folgenden Versen:

S. 110. Mit ihren Feueraugen, wirft von fern
S. 112. Doch tödtlich ist's, der Jungfrau zu begegnen
S. 114. Erfahren und die Thränen kennen lernen
S. 118. Dich trug dein Fuß zum Tode — fahre hin.
Den blühenden (blüh'nden) Leib des Gegners zu verletzen.

eine oder auch zwei Sylben. Den Anapästischen Anfang mancher Verse hat der Vf. nach dem Beyspiel der Griechen und als richtige Abänderung des im ersten Fuße der Dipodie gestatteten Spondeen sich erlaubt. Z. B.:

Wie die Brunst des Feuers raset, und ringsum kein Busch.

Zuweilen braucht er ihn auch mit sehr guter Wirkung in mehreren Versen nach einander. Z. B. S. 25.:

Der die Trift beschützt und fruchtbar macht die Erde
Der die Leibeignen in die Freyheit führt,
Der die Städte freudig stellt um seinen Thron,
Der dem Schwachen beysteht und den Bösen schreckt,
Der den Neid nicht kennet, denn er ist der Größte,
Der ein Mensch ist und ein Engel der Erbarmung.

1802. Unter diesen Anapästen macht nun freylich der Jambe — oder vielmehr der Pyrrhichius — in dem zweyten der angeführten Verse einen Uebelstand, besonders da der überall kurz gebrauchte Artikel hier auf den langen Theil des Fußes, und die lange erste Sylbe des Wort's Leibeignen auf den kurzen Theil im zweyten Fuße der Dipodie fällt. Man wird diesen Vers nie ohne Zwang lesen können. Zuweilen sind auch die Anapästen selbst nicht rein. Z. B. S. 112:

> Denn dem Geisterreich, dem strengen unerbittlichen.
> Muß ich hier ich muß — mich treibt die Götterstimme nicht.

wo statt der Anapästen sich der Kretikus eingeschlichen hat. Dasselbe ist der Fall S. 118.:

> Und nimmer irrend in der zit | ternden Hand regiert.

und S. 116.:

> Eignes Gelüsten — euch zu bittern Hohn, mir nicht.

wo der Trochäe zu Anfang den ganzen Rhythmus vernichtet.

Den Uebergang von den jambischen Rhythmen zu den Reimen hat der Vf. in diesem Schauspiele einigemal äußerst schön durch Verwandlung der rhythmischen Reihen in ein reimloses Metrum vermittelt, und dadurch das Schauspiel mit einer dem begleitenden Recitativ ähnlichen, Gattung bereichert. So wird z. B. Johanna's erster Monolog in achtzeiligen, dreyfach gereimten Strophen; mit folgenden Versen eingeleitet:

> Lebt wohl ihr Berge, ihr geliebten Triften,
> Ihr traulich stillen Thäler, lebet wohl!
> Johanna wird nun nicht mehr auf euch wandeln,
> Johanna sagt euch ewig Lebewohl.
> Ihr Wiesen, die ich wässerte, ihr Bäume,
> Die ich gepflanzet, grünet fröhlich fort.
> Lebt wohl ihr Grotten und ihr kühlen Brunnen,
> Du Echo, holde Stimme dieses Thals,
> Die mir oft Antwort gab auf meine Lieder,
> Johanna geht und nimmer kehrt sie wieder.

und so schließt sich das Ganze vollkommen musikalisch an einander. Denn der folgende Theil des Monologs, welcher nicht in bloß

metrischen, sondern auch strophischen Versen (Strophe nämlich ist 1802.
ein Rhythmus des Metrum, also Rhythmus in der dritten Potenz, so wie Metrum Rhythmus in der zweyten Potenz war) geschrieben ist, konnte nicht, wie die einfachen und metrischen Verse, durch bloße rhythmische Reihen vorbereitet werden, sondern er erfoderte eine metrische Einleitung, so wie die obligaten Instrumente zu einer Arie sich in durchdachten Compositionen schon in dem vorhergehenden Recitativ ankündigen. — Von dem Reime haben wir freylich noch keine bestimmte Theorie, indessen läßt sich doch aus seinem bloßen Daseyn wenigstens so viel folgern, daß dieses nicht ein bloß ruhendes Daseyn, — wie das Ding an sich der Metaphysiker, sondern ein wirkendes erkennbares Daseyn seyn müsse, daß er also nicht für das Auge an das Ende einer Zeile, sondern für das Ohr an das Ende einer metrischen Reihe gehöre. Hieraus ergiebt sich nun schon soviel, daß in Ansehung des Inhaltes bey jedem Reim ein Einschnitt seyn müsse, und daß die ehemalige Theorie, welche den Reim in der Declamation zu verstecken lehrte, den Gesetzen des Metrum selbst zuwider war. Ferner bringt der Reim allezeit die letzten Sylben zweyer oder mehrerer Wörter mithin auch diese Worte selbst in Beziehung auf einander. Wäre diese Beziehung bloß eine formale Beziehung des Lautes: so würde die Wiederholung desselben Wortes der vollendetste Reim seyn; es gesteht aber jeder zu, daß das reimende Wort ein anderes seyn müsse, als das gereimte, oder, daß, wenn selbst die Buchstaben dieselben bleiben, doch der Sinn des Wortes ein anderer seyn müsse. So kann man z. B. nicht „träumen" und „träumen" als zwey Infinitiva zu Reimen brauchen, wohl aber als Infinitiv und Plural des Substantives. Auf dieses Zugeständniß — dessen Grund anzugeben nicht unmöglich, aber hier zu weitläufig seyn würde — gründen wir den Satz, daß die den Reim constituirenden Worte, nicht durch die äußere Harmonie des Reimes, sondern auch durch die innere Harmonie ihres Sinnes mit einander in Verbindung stehen müssen. Der Reim führt also immer einen leisen Parallelismus durch das Gedicht, und bringt, wie jede Harmonie in der Duplicität, die Anschauung der Identität hervor. Hieraus folgt ferner, daß die reimenden Worte den Sinn des ganzen in der metrischen Reihe enthaltenen Inhaltes bestimmen, daß also die Beziehungs-Worte zu den Reimen gebraucht und an den Schluß der metrischen Reihen gestellt werden

1802. müssen. Diese Beziehungen sind nun entweder eigentliche Begriffs-Beziehungen, und haben dann ihren Grund in der ursprünglichen Bildung der Sprache, welche verwandte Begriffe mit sich ähnlichen Zeichen bezeichnete; z. B. Klang, Sang; Foe, woe, oder sie werden durch Ideen vermittelt, so daß an sich fremdartige Begriffe durch die Behandlung des Dichters in Beziehung gebracht werden, und der äußern Musik des Reimes diese innere Harmonie begleitet; z. B. death und breath stehen in keiner unmittelbaren Begriffs-Beziehung, aber sie erhalten ihre Beziehung durch die Gleichheit der Empfindung, zu deren Ausdruck sie der Dichter braucht:

Come away, come away death
Fly away, fly away breath.

Es braucht keiner Erinnerung, daß nur die letztere Beziehung der gereimten Worte poetisch ist und daß der Dichter selbst, wo ihm die Sprache jene Art Reime darbietet, genöthigt sey, eine Beziehung der zweyten Art hervorzubringen. Wird diese Beziehung der gereimten Worte vernachlässigt und erscheint das Verhältniß derselben nicht der Anschauung: so ist der Reim selbst ein leerer Schall und als inhaltlose Form ein Fehler und kein Vorzug. Nur gegen solche Reime können die oft gehörten Declamationen gegen den Reim überhaupt gelten. Tritt aber statt der Beziehung der gereimten Worte ein Unterschied ihres Sinnes hervor, welches da statt hat, wo der gleiche Laut entweder gar keine oder eine Begriffs-Beziehung andeutet: so entsteht durch den gleichen Laut unvereinbarer Dinge eine Anschauung der Duplicität in der Identität, also etwas Komisches, oder im Allgemeinen Parodie der Kunst Daher sind Reime auf nomina propria fast nur im Komischen zuzulassen, z. B. in Wallensteins Lager:

. . . Was der Blitz,
Das ist ja die Gustel aus Blasewitz.

und überhaupt möchten die gereimten Verse dem vollendeten Lustspiele eigenthümlich seyn. Sie gewinnen am Komischen, wenn die Reime unmittelbar auf einander folgen, und die Verse unmetrisch und bloß rhythmisch sind.

Die weitere Ausführung dieser Theorie interessirt uns hier nicht; wir haben aber die Reime in der Jungfrau v. O. mit

den Foderungen an gereimte Verse zu vergleichen. Daß diese 1802.
Foderungen nicht leicht zu befriedigen sind, fällt in die Augen, indessen finden sich doch einige Verse, welche ihnen in hohem Grade Genüge leisten. Zu diesen gehört folgende Strophe S. 184.:

Willst du deine Macht verkünden,
Wähle sie, die frey von Sünden
Stehn in deinem ew'gen Haus,
Deine Geister sende aus,
Die unsterblichen, die Reinen,
Die nicht fühlen, die nicht weinen!
Nicht die zarte Jungfrau wähle,
Nicht der Hirtin weiche Seele.

Weniger gut und richtig sind folgende Reime:

Kümmert mich das Loos der Schlachten,
Mich der Zwist der Könige?
Schuldlos trieb ich meine Lämmer
Auf des steilen Berges Höh.

Außer der Gleichgültigkeit dieser Reime, wird die letzte Sylbe des Worts „Könige" durch den Reim ganz sprachwidrig verlängert, welches zwar ein gemeiner, aber nicht zu entschuldigender Fehler ist. Verwerflich ist auch nach den angegebenen Grundsätzen der Reim, S. 28.:

Denn der zu Mosen auf des Horeb Höhen
Im feurgen Busch sich flammend niederließ,
Und ihm befahl vor Pharao zu stehen,
Der einst den frommen Knaben Isais u. s. w.

Daß hier der Reim mit dem eigenen Namen nicht komisch wird, liegt theils an der Trennung der Reime durch die Zwischenzeile, theils in dem symbolischen des Namens Isai, bey welchem man mehr einen frommen Mann im Allgemeinen als ein bestimmtes Individuum zu denken gewahrt ist. Gleichgültig bleibt aber dieser Reim auf jeden Fall. Dasselbe gilt von dem Abgange der Königin Isabeau S. 127.:

Wohl taugt ihr mit dem Schwerte drein zu schlagen,
Der Franke nur weiß zierliches zu sagen.

1802. welcher durch den Reim pretiös wird, ohne nur im Geringsten lyrisch zu sein. Doch genug von dergleichen kleinen Fehlern, von welchen viele nur in Vergleichung mit den Schönheiten, neben welche sie stehen, auffallen. Auch wird der Reim immer noch zu sehr als eine bloße Zierde der Verse betrachtet, als daß man die Versuche ihn noch vor den Beweisen der Kritik zu etwas höherm zu erheben, nicht achten sollte, wenn sie auch nicht überall in gleichem Grade gelungen wären. Daß Griechen und Römer uns hierin keine Muster hinterlassen haben, erklärt sich leicht aus den Eigenheiten ihrer Sprache. Die langen und betonten Biegungssylben ihrer Nam- und Zeitwörter würden den Reim auf sich und von den Stammsylben abziehen, wodurch nur das Zufällige der Nebenbestimmung, nicht aber der Begriff des Hauptwortes in Beziehung gebracht würde. Die nördlichen Sprachen haben kurze und unbetonte Biegungssylben und biegen oft mehr durch Veränderung der Vokale als durch Verlängerung der Worte, daher bleiben sie also zu den Reimen geschickter. In der italiänischen Sprache zeigen die poetischen Verkürzungen die Unbrauchbarkeit der langen Biegungen, wiewohl es nicht zu läugnen ist, daß die Vorliebe der italienischen Dichter für Reime und ihre Zusammensetzungen auch zuweilen sehr unbedeutende Reime mit unterlaufen läßt.

Allgemeine Literatur-Zeitung, Jena und Leipzig, 1802, 14., 15. und 16. Januar.

Makbeth. Ein Trauerspiel in 5 Akten von Shakespeare. Zur Vorstellung auf dem Theater eingerichtet von Schiller. Tübingen, in der Cotta'schen Buchhandlung, gr. 8. 1801.

Schillers Verdienst in der Bearbeitung des Makbeth ist sehr unbedeutend, denn ausser der Weglassung einiger Episoden — die Lady Makduff, und einiger Absurditäten — daß der Lady Makbeth z. B. das Gesicht auf den Rücken gedreht wird u. dgl., verdient die Bürgerische Uebersetzung, der Sprachstärke sowohl, als der theatralischen Würkung wegen, bei weitem den Vorzug. —

Die Charakteristik der Hexen-Szenen hat durch die Versifikation 1802. und die gänzliche Veränderung der Ausdrücke bei Schiller so viel verloren, daß sie sich mit denen in der Bürgerischen Uebersetzung gar nicht vergleichen läßt. — Schiller hat weggelassen und hinzugesetzt, und diese Stellen fühlt man so lebhaft, wie in einem Gemälde von Raphael, worin eine fremde Hand sich mengte. — Unter den Ingredienzen, welche die Hexen zu ihrem höllischen Brei zusammenkochen, befindet sich auch eine Judenleber. — Den geheimen Sinn, den diese Zuthat bezeichnen soll, wünschte ich wohl zu erfahren — oder soll ich keinen in ihr suchen, und sie als einen Flecken in Schillers Genie betrachten? —

Der Dialog gehört meistens Shakespeare an, nur daß die eigenthümlichen Schönheiten des Originals sich in dem Wortschall hergezwungener Jamben oft verlieren. Ein Beispiel! —

> Wer ist im nämlichen Moment zugleich
> Gefaßt und wüthend, sinnlos und besonnen,
> Rechtliebend und Partheilos? — Niemand ists!
> Die rasche That der heft'gen Liebe rannte
> Der zaudernden Vernunft zuvor. — Hier lag
> Dunkan — Sein königlicher Leib von Dolchen
> Entstellt, zerrissen! Seine ofnen Wunden
> Erschienen wie ein Riß in der Natur,
> Wodurch der Tod den breiten Einzug nahm!
> Dort seine Mörder in die Farbe ihres Handwerks
> Gekleidet, ihre Dolche frech bemalt mit Blut!
> Wer, der ein Herz für seinen König hatte,
> Und Muth in diesem Herzen, hätte da
> Sich halten und sich selbst gebieten können!

Diese Rede des Makbeth ist noch eine der kultivirtesten. Wer nun von dieser auf das Ganze schließt, muß Schillers Geist in seinem Werk verkennen.

Dramaturgisches Journal für Deutschland, Nürnberg, 1802, 21. März.

1802. **Die Jungfrau von Orleans in Dresden, Berlin, Hamburg und Magdeburg.**

Während man in Weimar selbst, wo doch unter den Augen des großen Dichters das Wagestück am sichersten gelingen müßte, sich bis jetzt noch nicht entschließen konnte, dieses romantische Schauspiel, mit welchem ein neuer dramatischer Kunstkreis beginnt, — so wie es ist, auf die Bühne zu bringen, weil vielleicht die Schwierigkeiten, mit welchen eine vollendete Aufführung desselben verbunden ist, gerade hier am lebhaftesten gefühlt werden: beeiferten sich andere Theater-Directionen um die Wette, durch die Johanna wenigstens ein volles Haus und — volle Kasse zu erhalten. Der unpartheiische Beobachter wird über die sonderbaren und oft lächerlichen Misgriffe, die bei der Aufführung derselben hie und da verschuldet wurden, zwar auch gerechten Unmuth empfinden, und ihm gelegentlich auch so Zunge als Feder nicht versagen: er wird aber auch den Gewinn, der selbst bey einer verstümmelten und verwahrloßten Aufführung noch immer für Spielende und Zuschauende erwachsen könnte, sorgfältig in Rechnung zu bringen nicht vergessen. Jeder Weg, durch welchen ein solches Stück, worauf die Nation mit immer wachsenden Stolz blicken wird, schneller zur Kenntniß der Menge kommt, ist gut, und darum könnte wohl sogar die bekannte Bemerkung, die Bonaparte noch vor kurzem den allzuwählerischen Gesetzgebern seines Volks zu Gemüthe führte, daß das Bessere der Feind des Guten sey, auch hier seine Anwendung finden.

Die Dresdener Hofschauspielergesellschaft, die das Stück unter allen zuerst in Leipzig, und zwar einmal unter den Augen des Dichters selbst auf die Bühne gebracht hatte, durfte es auch in Dresden zu wiederholten malen aufführen. Die ersten male mußte dem stürmenden Andrang der Schaulustigen verdoppelte Wache entgegengesetzt werden. Die Veränderungen, welche billige Rücksicht im Stücke selbst nothwendig gemacht hatten, als z. B. die nicht von der Mutter Gottes, sondern vom Genius Frankreichs begeisterte Johanna, der in einen Seneschall verwandelte Bischof und dergl. fielen hier niemand auf, und Mad. Hartwig als Johanna empfieng von allen Seiten Kränze des Lobes und Bewunderung. Nach Leipzig sahen das Stück Berlin und Hamburg am früheſten. In Berlin war anfänglich wegen der Schau-

spielerinnen, die die Johanna machen sollten, ein unangenehmer Zwiespalt, der dann auf die Besetzung der zarten Rolle der Agnes Sorel einen widrigen Einfluß äußerte. Mad. Meyer, gewesene Eunicke, erhielt als Johanna von allen Unpartheiischen den verdientesten Beyfall. Allein es schien von mehrern Seiten ein Unstern über die Aufführung dieses Stücks zu walten, und viele hielten es für ominös, daß gerade mit ihr dem alten abgelebten Komödienhause die Sterbeglocke läutete. Man war besonders mit der Verkürzung nicht zufrieden und behauptete laut, daß dabey die Vorschrift des Dichters, der die Episode mit Montgomery und manches andere selbst für die gewöhnliche Darstellungsgabe unserer Schauspieler nicht gedichtet zu haben schien, weit überschritten worden sey. In Hamburg hatten die Directoren für die Ueberzahl von Zuschauern 1802.

— cui migrauït ab aure voluptas
Omnis ad ingratos oculus et gaudia vana,

ein gar köstliches Schaugericht aufgetischt. Prächtiger kann nichts gedacht werden, als der goldstoffene Mantel des Königs bei der Krönung, oder der lichtblaue Sammtmantel mit den silbernen Lilien, oder der kriegerische Prunk der unholden Isabeau. Bei der Hauptprachtszene, der Krönungsfeierlichkeit, waren an hundert Personen auf der Bühne, meist neu ausstaffirt. Atlas, Seide, Stickereien, Goldfrangen, Spitzen waren in unglaublicher Profusion zu sehn. Alles überstrahlte der Rheimser Erzbischof in Pontificalibus. Als er erschien, brach auch die Menge in den unbändigsten Beyfall aus. Mad. Herzfeld spielte hier die Johanna. Sie gefiel durch Würde und Anstand, bezauberte unter den Nicken des gewaltigen Helmbusches alle ihre Krieger und zerriß die Ketten vortrefflich. Auch hier trieb anfangs der böse Zufall sein Spiel mit der Rolle der Agnes. Die liebenswürdige Mad. Stolmers, die Zierde der Hamburger Bühne, wurde krank. In Frankfurt am Main entstand, dem Vernehmen nach, über die vielbegehrte Rolle der Johanna ein förmlicher Zwist, der am Ende doch nur dem genußfähigern Publikum ein großes Misbehagen ersparte. Nun hat sich aber auch das Stück auf viele weniger bedeutende Bühnen gewagt, wobey nur immer zu beklagen ist, daß aus einer sehr engherzigen Knickerey die Directionen sich nicht einmal die Vorschrift des Dichters, wie es abgekürzt

1802. werden könne, zu verschaffen suchen. Die lächerlichsten Verstümmlungen sind hier an der Tagesordnung. Davon ein andermal. Hier noch die Nachricht, wie die Johanna auf dem Magdeburger Theater gegeben worden ist.

* *
*

Magdeburg, den 19. Januar 1802.

Die gerechten Erwartungen des Theaterfreundes wurden heute bey Aufführung des neuesten Schillerschen Stücks: Die Jungfrau von Orleans nicht erfüllt.

Obgleich eine vollkommene Darstellung desselben eine äußerst schwere Aufgabe ist, und solche noch mehr auf der hiesigen Bühne sein möchte, so leisteten doch nur wenige der Schauspieler auch nur dem einige Genüge, was man ohne Unbilligkeit von ihnen fodern konnte. Viele hatten so schlecht memorirt, daß alle Täuschung und alles Interesse, welches dem Stücke sonst eigen ist, wegfiel ꝛc. — Am 20sten wurde das Stück wiederholt, und auch diesmal ging es nicht besser, weshalb wir, da wir beiden Vorstellungen beiwohnten, unser Urtheil zu ändern keine Veranlassung haben. Den 22sten ist die Gesellschaft nach Braunschweig, um dort die Meßzeit über zu spielen, gereist, von wo sie erst am Ende des Monats Februar zurückkehren wird.

Journal des Luxus und der Moden, Weimar, 1802, März, pag. 148—153.

Kritische Bemerkungen über Schiller's Wallenstein. Eunomia.

Ein Aufsaz, der jedem Dichter und Schauspieler zu empfehlen ist; obschon der Verfasser hie und da etwas zu arrogant abspricht, so herrscht doch ein reinerer Geist in dieser kritischen Beleuchtung, als er gewöhnlich angetroffen wird. Das Bessere in der Ansicht ist mehr nüzlich für den Dichter, als für den Schauspieler, obschon selbst dieser bei der Auseinandersezung der Charactere nicht unbefriedigende Winke erhält.

Im Allgemeinen ist die kritische Zergliederung dieses Kunstwerks zu strenge und gewagt, wie z. E. daß es den Characteren an Interesse und dem Werke selbst an theatralischem Effect fehle! Ferner, daß die Schauspieler das Metrum nicht hören lassen

konnten, weil ihnen die zur Versifikation gehörige Declamation 1802.
der Alten fehle, die verlohren gegangen sey, folglich das Metrum von ihnen verschluckt würde.

Es scheint uns — Schillers Wallensteine kamen für die Bildung der Schauspieler und des Publikums überhaupt zu früh, so wie die kritische Zergliederung des Verfassers; leichter läßt sich ein Meisterwerk recensiren als schreiben! Dem genialischen Dichter kann das Vorlaute in dieser Recension blos ein Lächeln abgewinnen, aber für den weniger genialischen Dichter dienet sie als eine warnende und gedachte Ansicht, insofern er sich mit der Muse zu vermählen sucht; denn sie enthält eine nicht gewöhnliche Kenntniß der Prinzipien und Regeln, so wie des Scharfsinnes und Geschmacks, das, zusammengenommen, jedem Dichter nicht fehlen soll! Ob Schiller aber dem Princip folgte, blos der Phantasie ihr Spiel zu lassen, und es Ihr anheim zu stellen, wie sie es mache! ist eine Untersuchung, die der Dichter selbst zu beantworten hat.

Dramaturgisches Journal für Deutschland, Nürnberg, 1802, 2. April.

Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie von Schiller.

Seit der Erscheinung dieses Gedichts auf der Bühne sowohl, als im Druck, ist so manches darüber gesagt, daß es fast eben so unnöthig scheinen mögte, von neuem noch Worte darüber zu verlieren, als man auf der andern Seite darauf rechnen darf, daß über einen Gegenstand, worüber schon so manches geschrieben und gelesen ist, auch diese Worte noch gefällige Leser finden werden. Die Literaturzeitung hat sich in die Mysterien der Theorie verlohren, um Schönheiten zu demonstriren, welche die Praxis des Künstlers vor das Auge und an das Herz zu legen wußte. Herr Klingemann*) hat mehrere Bogen darüber drucken lassen, wo einige Blätter sich mit der Jungfrau beschäftigen, und einige Seiten oder Zeilen eine nicht unglückliche Ansicht enthalten. Es wäre ihm gewiß mehr zu leisten gelungen, wenn er sich nicht

*) August Klingemann, Über Schillers Tragödie: Die Jungfrau von Orleans. Leipzig, 1802, 4½ Bg.

1802. absichtlich in einen Nebelkreis stellen wollte, um in einer Dunstglorie verherrlicht zu werden. — Was die elegante Zeitung darüber verlohr, ist wie alles in ihr, recht elegant — gedruckt.

Wir würden uns in dem, was wir hier zu sagen haben, gern auf die Berlinische Bühne und ihre Darstellung der Jungfrau beschränken, aber dies greift zu sehr in das Gedicht selbst ein, als daß wir dasselbe nicht auch berühren müssen. — Oeftere Zeugen der Vorstellung dieses imponirenden Stückes, sowohl im ehemaligen, als in dem neuen Schauspielhause, glauben wir uns vorzüglich auf diese zu sehen verpflichtet, weil wohl keine Bühne Deutschlands so viel innern und äussern Beruf, als die unsere, hat, das Stück vollendet, und sowohl des Dichters als seiner Dichtung würdig darzustellen, denn nirgends ist eine solche Versammlung von Schauspielern, nirgends eine Bühne, die in Absicht des Glanzes und der Pracht, welche dieses Stück fordert, mit der unsrigen wetteifern könnte.

Obschon Schiller ohne allen Widerstreit der erste aller jetzigen deutschen tragischen Dichter, wenn nicht richtiger der einzige genannt zu werden verdient, so frägt es sich doch, ob die tragische Kunst es ist, was seinem Genie vorzüglich und recht eigentlich entspricht? Daß diese Frage selbst einen Widerspruch enthalte, kann nur der behaupten, der ihn durchaus darin finden will. — Beobachtet man die Trauerspiele Schillers aus seiner frühern Periode, die mit dem Fiesko schließt, (denn der Karlos steht in der Mitte und macht gleichsam den Uebergang), und vergleicht man sie mit denen der neuern Periode, die mit dem Wallenstein beginnt, so ist durchaus nicht zu leugnen, daß der eigentlich tragischen Kraft, die durch das ganze Werk waltet, und vorzüglich aus der Anlage des Ganzen und dem Fortschreiten uns anspricht, sich unendlich mehr findet, als in den neuern, obschon auch in den alten an mehrern Stellen die tragische Diktion vor der tragischen Dichtung vorwaltet. In den neuern ist dies noch auffallender, die Handlung ist in die Sprache des Cothurns gehüllt, die Einzelnheiten leuchten glänzend hervor, das Ganze erscheint nicht in seiner architektonischen Komposition. Es ist mehr oratorische Pracht des Vortrages, und dies gerade scheint das Eigenthümliche der Schillerschen Kraft zu seyn, daß sie mit besonderm Glücke und Vorliebe sich zu dem oratorisch-lyrischen hinneigt. In der That, hierin ist er unübertroffen und unübertrefflich.

Schon die Wahl des Sujets, die Schiller in der neuen 1802.
Periode seiner tragischen Kunst auserkohr, Wallenstein, Maria Stuart und das Stück, von welchem jetzt die Rede ist, deuten diese Neigung seines Genie's an, noch mehr aber leuchtet sie aus der Art der Behandlung hervor, die der ehemaligen ganz entgegengesetzt ist. In allen frühern Werken Schillers ist die poetische Darstellung und ihr Plan ganz von dem Stoffe abhängig, es scheint mehr auf die höchst lebhafte Mahlerey eines Faktums in historischem Geiste, mit allen Farben und allem Schmucke der Dichtkunst, anzukommen, und die Wirkung der Handlung als solcher einleuchten zu lassen, als ein vollkommnes auch in der Form sich aussprechendes poetisches Ganze zu liefern. Was Herder einmal in den Blättern von deutscher Art und Kunst über den verschiedenen Geist der griechischen und shakespearschen Tragödie sagt, und vorzüglich seine Entwickelung des eigenthümlich shakespearschen Ganges, der in der Tragödie sich der Geschichte nähert, und die Quelle nicht verbirgt, aus welcher er schöpfte, läßt sich mit vollem Recht auf die beyden unterschiedenen Perioden der Schillerschen Poesie anwenden. Don Karlos steht auch in dieser Hinsicht, wie schon einmal gesagt worden ist, in der Mitte, und paßt ganz weder unter die eine, noch die andere Form.

Zwischen den beyden poetischen Perioden Schillers liegt sein Studium der Geschichte, dem wir die Darstellung der Revolution der vereinigten Niederlande, des dreißigjährigen Krieges und die Sammlungen seiner historischen Memoiren verdanken, ferner seine Vertraulichkeit mit der Philosophie, die aus den Briefen über die ästhetische Erziehung hervorleuchtet, sein Aufenthalt in Jena, sein Umgang mit Göthe, und das Erwachen der alten Form der Poesie durch ihn, Voß und Schiller, es liegt dazwischen die neue Verdeutschung des Shakespear durch Schlegel, und den aufmerksamen Lesern wird die Wirkung von allen diesem, was Schiller zum Theil selbst bewirkte, nicht entgehen. Eben dadurch aber entstand die Form, diese veranlaßte diese Wahl der Süjets, und das Genie des Verfassers fand sich in ihnen vorzüglich zu Hause.

Wallenstein, als historisches Tableau betrachtet, das umfassendste und vollendetste in seiner Art, hält sich in seinem Gange noch zunächst an die Handlung, die Diktion ist tragisch und pathetisch, der Jambus noch unendlich weniger frei, zumal

1802. wo die Schwärmerey nicht eintritt, denn allerdings mögten die Rollen der Thekla und des Max an einigen Stellen zu widersprechen scheinen. Der Prolog, das Lager, hält sich der Jamben und Reime ohnerachtet, noch strenger an die prosaische Diktion, alles ist fern, was das Gemüth höher aufregt, Katholicism und Protestantism, obschon ihr Symbol in den Fahnen weht, und die deutsche Welt in den Harnisch jagt, leuchtet doch nur aus dem Hintergrund hervor.

In allen neuen Stücken Schillers liegt eine Hauptidee zum Grunde, die durch das Ganze versinnlicht und gleichsam verkörpert werden soll; im Wallenstein, die Idee des zerstörenden dreißigjährigen Krieges, der in seiner ganzen Charakteristik erscheint. Der Wallenstein scheint übrigens Schiller dahin geführt zu haben, die lebhafte Charakteristik der interessirenden Erscheinungen des Katholicismus und Protestantismus, besonders der hohen poetischen Kraft des ersten wegen, zum Gegenstande einer einzelnen Darstellung zu machen, und sehr glücklich hat er hier den Tod der Maria Stuart gewählt, noch glücklicher hat er das Ganze in dieser festgeschlossenen Idee durchgeführt, und die Contraste selbst durch die Form der Diktion einleuchtend gemacht. Das höchste lyrische ist bey dem wahrhaft poetischen der Vorstellungen und Gefühle, die feurig liebende andächtige Maria, Mortimer, der seinen Glauben abschwur, und die himmlische Maria nun anbetet wie die irdische, nur diese stehn auf der Stufe der Poesie, und gegen sie tritt in allmähliger Abstuffung Leicester, Elisabeth, Schresbury zurück, bis in Burleigh die kalte Prose erscheint.

Die hohe Poesie der katholischen Religion, die, wie man durch die ganze Maria Stuart sieht, von dem Dichter mit besonderer Liebe geschildert ist, — so wie aus der Elisabeth die Freude des Künstlers an dem eignen Werk und seiner Vollendung uns anspricht, — hat der Dichter nun recht eigends zum Gegenstande einer besondern Dichtung gemacht, und er hat sie in ihrer höchsten Erscheinung, in dem wunderwirkenden Glauben an eine erhabene Begeisterung dargestellt,*) die zuerst in der begeisterten selbst, und sodann durch sie an andern Erscheinungen hervorbringt, welche dem gewöhnlichen Gange der Dinge widersprechen. Dies scheint der Grund gewesen zu seyn, warum Schiller diesem Stücke den Namen einer romantischen Tragödie

beylegte, der uns eben so sehr auf Wunder vorbereiten, als die 1802.
Wunder selbst entschuldigen soll.

Man lese das Stück, und man wird eine lebendige Anschauung von der schönen Verirrung des Geistes gewinnen, die wir religiöse Begeisterung und Glauben nennen. Der Prolog stellt das kalte, allem irdischen entsagende Gemüth dar, welches von einer himmlischen Flamme erglühen soll. Die Einsamkeit des Hirtenlebens, verbunden mit dem Zauberbaume und dem Marienbilde in der Capelle konnte jene Dumpfheit des Geistes erzeugen, die bey der Erscheinung plötzlich verschwand, und in vertrauenvolle Ahnung eines göttlichen Berufes übergeht, der bey dem Helme und dessen Anblicke nicht mehr zweifelhaft ist.

Ehe die Jungfrau, Minerven ähnlich, erscheint, hat sie schon durch Sieg und Schrecken ihr furchtbares Daseyn auf dem Schlachtfelde geltend gemacht. Die Prüfung, welche der König mit ihr vornimmt, wird in eine erhabene Prüfung seiner selbst verwandelt, die Jungfrau kennt nicht allein seine Gestalt, auch die geheimsten Gedanken und Gebete desselben. Mit dem seltsam bezeichneten Schwerdte, mit dem heiligen Panier ist der Sieg an das französische Heer gebunden, Schrecken und Flucht bemächtigen sich der Engländer, durch ihre Wirkungen verkündet sich die mächtige Jungfrau, denn an die reine tadellose Jungfräulichkeit ist der erhabene Beruf geknüft. Johanna ist die Minerva, Parthenos, des Glaubens. — Aber die sterbliche Natur erliegt der Hoheit ihrer Bestimmung, die sie nicht zu tragen vermag, weil sie, die Reine, in ihrer strengen Tugend nicht mehr rein sich glaubt, da der irdische Gedanke sie überraschte, und sie Mitleid gegen den empfand, den sie ihrem Gotte opfern sollte. Ihr Muth, ihr Bewußtseyn ist dahin, der Geist ist von ihr gewichen. Im tiefen Gefühl ihrer Verschuldung wagt sie nicht der Anklage des Vaters zu widersprechen, und Gottes Donner rollt verurtheilend über ihr. Wiederkehrt ihr Gottes Geist im Gebet, die Gefahr ruft sie zum verherrlichenden Tode, noch einmal soll sie ihren König und das Reich retten, — rettet, und stirbt. Ihre Entzückung endet mit ihrem Leben, und ihr Leben mit der Entzückung.

Wunder widerstreben eigentlich aller dramatischen Darstellung. Sie lassen sich nicht aus dem Quell aller Handlungen erklären und herleiten, aus Gesinnung und Charakter, ihre Ursachen sind

1802. verborgen, oder im Widerspruche mit der Wirkung. Wo das Wunder in sinnetäuschende Zauberey ausartet, wird es eine kleinliche Belustigung und Spiel des Witzes, wo es auf irgend einer Weise erklärlich scheint, hört es auf, Wunder zu seyn.

Was bey der Johanna und den Wundern ihres Thuns noch ganz eigenthümlich ist, — entgeht dem Blicke nicht. — Die Begeisterung, der in ihr wohnende Glaube, spricht sich um so weniger und schwächer in mimischen Formen aus, je stärker und mächtiger er ist, je erhabener der Geist über das irdische, je erhabener zugleich über den Körper, der ihn beschränkt, der einer höhern Macht erliegt, einer Macht, welche zu groß für den Körper, sich in seinen Formen nicht darlegen kann. Die Begeisterung, die Entzückung hat in dem höchsten Grade keinen mimischen Ausdruck, und es läßt sich daher behaupten, daß die Johanna um so vollkommner und größer dargestellt werde, je weniger sie überhaupt dargestellt zu werden scheint.

Schiller hat dies selbst gefühlt, in den höchsten Momenten verstummt die Jungfrau, und wo sie die Sprache wiedergewinnt, erklingt diese in den gewähltesten Formen der Poesie. Nirgend hat Schiller noch so viel Freyheit der Silbenmaße in irgend einem seiner Trauerspiele, und bald so leise, bald so kühne Uebergänge zu den verschiedenen Metren, je nachdem der Moment des Kunstwerkes, oder auch der Heldin sie zu fordern scheint. — Denn die Poesie muß mit allen ihren Zauber und ihren Wundern eintreten, wo die Wirklichkeit kein Zeichen mehr hat.

---

*) Eine Bemerkung sei vergönnt. — Als die Götter Griechenlands in den 80ger Jahren zuerst erschienen, schrieb Friedrich Leopold Graf zu Stolberg dagegen eine poetische Rechtfertigung des Christenthums. Bekanntlich ist der letztere vor kurzem zur katholischen Religion übergegangen, und zu derselben Zeit läßt Schiller in der neuen Ausgabe seiner Gedichte alle anstößigen Stellen gegen das Christenthum aus den Göttern Griechenlands weg und giebt dem ganzen Gedichte eine durchaus veränderte Tendenz, zu derselben Zeit weht der poetische Katholicism in den meisten seiner Werke. — Es giebt Leute, die das für bedenkliche Zeichen der Zeit halten könnten. — Uns scheint es Poesie — des Lebens und der Poesie.

Annalen der neuen Nationalschaubühne zu Berlin und der gesammten deutschen dramatischen Literatur und Kunst, Berlin, 1802, 29. May.

Den 5. April erschien (als Benefiz der Demoiselle Eigen- 1802.
satz) zum erstenmale auf unserer Bühne:

Turandot, Prinzessin von China, ein tragikomisches Mährchen in fünf Akten, aus dem Italienischen des Gozzi von Schiller.

Bei allen neuern Stücken, welche wir durch die Bühne kennen gelernt haben, möchte, nebst dem musikalischen Drama, fast wohl kein einziges übler wegkommen als das, von welchem gegenwärtig die Rede ist.

— Schillers Namen sollte man fast für hinreichend halten, einen für das Publikum noch unbekanntern Dichter auf der deutschen Bühne zu fixiren. Wir wollen nicht die Frage aufwerfen: was den letztern bestimmen konnte, von allen jenen Stücken gerade die Turandot zu wählen? sondern sogleich zu dem, was er gab und geben konnte, übergehn.

Schiller hat äußerst wenig in dem Stücke selbst, und im wesentlichen gar nichts geändert. Er liefert eine gute versificirte Übersetzung, bei welcher er die Maskenscenen wie natürlich ausfüllt, da im Originale mehrere derselben nur dem allgemeinsten Inhalte nach angegeben sind, und bei der Aufführung improvisirt wurden. Von den vorkommenden drei Räthseln hat er nur eines ganz beibehalten, das zweite aber verändert, und an die Stelle des dritten hat er ein neues gesetzt. Es läßt sich aus einigen Stellen dieser Bearbeitung vermuthen, daß Schiller die Rambach'sche (v. in dem dritten Theile seiner Schauspiele: Die drei Räthsel) kannte. Wenn man beide Bearbeitungen mit einander vergleicht, so wird man finden, daß R. die Wirkung der Masken, wenn sie mit einer gewissen Freiheit gehalten werden, sehr gut zu benutzen versuchte. Es zeigt sehr deutlich, wie viel jetzt Schillers Nahme auf der Bühne vermag, denn jene frühere Übertragung der Turandot ist nirgends auf die Bühne gekommen; obgleich der wesentliche Unterschied bei der neuern nur in dem Nahmen des Verfassers zu liegen scheint, welcher die Ausführung des Komischen ganz vernachlässigt.

Die hiesige Darstellung fiel im Ganzen genommen ziemlich glüklich aus, obgleich der gröste Theil der Zuschauer, der weder den Geist der italienischen, noch der speciellen Gozzischen Bühne kannte, getäuscht das Theater verließ; denn man hatte ein Schillersches Stück erwartet.

1802. Herr Unzelmann, dessen komisches Talent unser Publikum mit Recht so sehr beklatscht, hob in der auffallendsten Kleidung das Stück sehr durch die Rolle des Altoum. —

Mamsell Eigensatz, als Turandot, würde noch mehr gefallen haben, wenn sie ihrem Spiele mehr Leben und Interesse zu geben verstände, und nicht in der Adelma die vollendete Künstlerin, Madame Unzelmann, zur Seite gehabt hätte. Die am Schlusse vorkommende Scene, die Ergebung an Kalaf, war durch die vorhergegangene anscheinende Kälte viel zu wenig, oder vielmehr gar nicht motivirt.

Feßler und Fischer, Eunomia, Berlin, 1802, Mai, pag. 461 ꝛc.

Hr. Hofrath **Schiller** zu Weimar ist von dem Kaiser aus eigener Bewegung in den Reichsadelstand erhoben worden.

Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung, Jena und Leipzig, 1802, 9. October.

National-Theater. Am 29. Oktober gab man: **Nathan der Weise, von Lessing, für die Darstellung eingerichtet von Schiller.**

An einem Kunstwerke, das Lessing entwarf und vollendete, möchte es überhaupt wohl nicht gut möglich sein, etwas durch Aenderungen zu b e s s e r n. Vorzüglich im Nathan ist jede Scene, fast jede Rede, ein so einsichtsvoll berechneter Theil des Ganzen, daß sich nichts wegstreichen oder umgestalten läßt, ohne daß das Ganze zerrüttet und v e r u n s t a l t e t werde. Das ist denn auch durch Schillers sogenannte Bearbeitung reichlich geschehen: das treffliche Stück ist verdorben. Sittah, dies nach Lessings Darstellung, so liebenswürdige Mädchen, hat Schiller in eine ganz gemeine Intrigante verwandelt, die ihren Bruder zu einer niedrigen Hinterlist abrichtet. Lessing läßt es völlig unentschieden, was sie eigentlich mit Saladin verabredet habe, und stellt beide so dar, daß Schalkheit und Neugier die wichtige Frage an Nathan zu veranlassen scheinen, nicht aber das Geldbedürfniß. Schiller dagegen läßt uns hören, wie sie ihm vorsagt, was er fragen solle,

und ihm auseinander setzt, welchen Vortheil er aus der Verlegen- 1802.
heit des Weisen zu ziehen habe. Wer kann sich enthalten beide zu verachten? — Ebenso unglücklich ist die Weglassung mehrerer Scenen, die dazu dienen, Saladin als hochgesinnten Helden in's höchste Licht zu setzen, und zu zeigen, — besonders in der Scene mit den Mamelucken, — welchen veredelnden Einfluß der große Mann auf alles um sich her habe. Jede einzelne Rede beinahe, die weggelassen wurde, verursacht eine Lücke. So erfährt man bei der Darstellung nicht, woher Daja Recha's Abkunft kenne; wie Assad der Vater des Tempelherrn habe werden können; was ihn verleitet habe, sein Vaterland zu verlassen u. s. w. Kurz Schiller hat Mängel hinein korrigirt, die Lessing sorgfältig vermieden hatte. Wenn der große Kunstrichter Lessing, die Stücke des genialischen Schillers überarbeitet hätte, so wären wahrscheinlich vollendete Meisterwerke daraus geworden, aber umgekehrt — Genug!

Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, Berlin, 1802, 2. November.

Leipzig, b. Crusius: Gedichte von Friedrich Schiller. Erster Theil. 1800, 335 S., 8.

Es giebt Dichter, die von der Natur, welche sie darstellen, so innig ergriffen werden, daß ihr Geist ganz in dieselbe übergeht, und daß sie in ihren Werken nichts von ihrer Individualität offenbaren. Es giebt andere, die, da sie früher reflectiren als empfinden, die Natur, welche sie darstellen, nicht sowohl empfangen als erzeugen, so daß nicht ihr Geist die Form und Farbe des Gegenstandes annimmt, sondern dieser die Form und Farbe ihres Geistes, und daß sich in ihren Werken etwas Charakteristisches offenbart, welches den gemeinschaftlichen Ursprung derselben kenntlich macht.

Von den Werken der zuerst erwähnten Dichter bildet jedes ein für sich bestehendes Ganzes, und setzt in dem Hörer, um gefühlt und verstanden zu werden, nur Kunstsinn voraus. Die Werke der anderen stehen unter sich in einer gewissen Verbindung, und erfodern, um gefühlt und verstanden zu werden, außer dem

1802. Kunstsinne eine positive Kenntniß von der Individualität des Dichters. Diese prägt sich nirgends bestimmter aus, als in denen lyrischen Poesien, in welchen der Dichter darstellt, was die durch Selbstbeschauung erregte Begeisterung ihm eingiebt. — Ohne hier über den Vorzug der einen Classe von Dichtern vor der andern etwas auszumachen, bemerken wir nur, daß Schiller unserer Meynung nach zu der zweyten gehört, und daß man sich daher das Studium seiner lyrischen Poesien vorzüglich muß angelegen seyn lassen.

Die in vorliegender Sammlung enthaltenen Gedichte, welche überschrieben sind: Der Tanz. Das Glück. Der Genius. Die Worte des Glaubens. Der Spaziergang. Die Geschlechter. Die Antike an den Wandrer. Die Sänger der Vorwelt. Das Reich der Formen. Shakespeares Schatten. Der Kampf. Resignation. Die Worte des Wahns. Votivtafeln — diese Gedichte reichen den Schlüssel dar zu allen übrigen Werken des Dichters. Wir ersuchen unsre Leser, die genannten Poesien mit ernstem, stillem und gesammeltem Gemüth zu betrachten, und dann zu bedenken, ob sie nachstehenden Bemerkungen über Schillers Genie ihren Beyfall geben können.

Indem Schiller in seiner berühmten Abhandlung über naive und sentimentale Dichter den Unterschied derselben so bestimmt, daß jene Natur, jene Ideen schildern, jene das Sinnliche, diese das Uebersinnliche zum Objecte der Einbildungskraft machen, jene durch unendliche Darstellung, diese durch Darstellung des Unendlichen mächtig sind, weiset er sich selber seine Stelle unter den sentimentalen an. Für die Leser, welchen die Resultate jener Abhandlung nicht gegenwärtig sind, setzen wir als Beyspiel einer sentimentalen Dichtung den Schluß der Elegie die der Tanz heißt, her:

Sprich wie geschiehts, daß rastlos erneut die Bildungen schwanken,
Und die Ruhe besteht in der bewegten Gestalt?
Jeder ein Herrscher, frey, nur dem eigenen Herzen gehorchet,
Und im eilenden Lauf findet die einzige Bahn?
Willst Du es wissen? Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit,
Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,
Die, der Nemesis gleich, an des Rythmus goldenem Zügel

Lenkt die brausende Lust, und die verwilderte zähmt, 1802.
Und Dir rauschen umsonst die Harmonien des Weltalls,
Dich ergreift nicht der Strom dieses erhabnen Gesangs,
Nicht der begeisternde Tact, den alle Wesen Dir schlagen,
Nicht der wirbelnde Tanz, der durch den ewigen Raum
Leuchtende Sonnen schwingt in kühn gewundenen Bahnen?
Das Du im Spiele doch ehrst, fliehst Du im Handeln, das Maaß.

Was Schiller von andern sentimentalen Dichtern unterscheidet, ist, daß bey diesen die Ideen, welche sie darstellen, Eingebungen augenblicklicher Begeisterung sind, bey ihm Resultate tiefsinniger Nachforschung. Mit aller Anstrengung eines der Philosophie sein ganzes Leben ausschließend weihenden Denkers hat unser Dichter gestrebt, sich die großen Fragen der Metaphysik befriedigend zu beantworten. Die Lehren derselben über den Ursprung unserer Erkenntniß, über die Möglichkeit der Erfahrung, über die Kräfte der Seele zum Anschauen, Denken und Handeln, über die Gesetze, nach welchen sie wirken, über die verschiednen Quellen der Ueberzeugung, über die Kennzeichen des an sich Wahren und Guten, über das Wesen des Schönen und Erhabenen, über Freyheit und Nothwendigkeit, über Bestimmung und Schicksal, über Kunst und Sittlichkeit — liegen tief in seiner Seele als Wissenschaft. Unter Wissenschaft wird hier verstanden der Inbegriff dessen, was man als wahr annimmt mit innigem Bewußtseyn der Gründe warum, was in das Gemüth eingeht, als Resultat von Forschungen, die man mit möglichster Gewissenhaftigkeit angestellt, in Folge von Ueberzeugungen, die man sich errungen hat. Die Erscheinungen nun, die dieser tiefsinnige Philosoph sieht, wenn in Stunden der Begeisterung seine Ideen sich in Bilder verwandeln, sind der Inhalt der angeführten Poesien. Diese wunderbare Vereinigung der Speculation mit dem Talente der Darstellung giebt Schillers Werken folgende Eigenthümlichkeiten. Die erste besteht darin, daß ihnen etwas Geheimnißvolles und Mystisches beywohnt. Die ästhetischen Ideen haben das Unterscheidende, daß sie zwar angeschaut, aber nicht begriffen werden, die Ideen der Vernunft, daß sie zwar begriffen, aber nicht angeschaut werden. Der naive Dichter, indem er die Natur, das Wirkliche, das in den Sinnen Gegenwärtige, zum Objecte der Einbildungskraft macht, erhöht durch die Darstellung

1802. den Gegenstand. Der sentimentale Dichter hingegen, wenn er die Natur nicht nur auf Ideen bezieht, sondern, wie Schiller oft thut, die Ideen selbst darstellt, muß seinen Gegenstand gewißermaßen vernichten: denn durch die Darstellung raubt er den Ideen der Vernunft ihre Begreiflichkeit und macht, daß sie für den Verstand an Deutlichkeit verlieren, was sie für die Empfindung an Fülle gewinnen. Durch den Inhalt erweckt er die Reflexion, durch die Form erschwert er sie. Daher jenes Mystische und Geheimnißvolle. Hier ein Beyspiel. In der Elegie: das Glück, heißt es:

Vor Unwürdigem kann dich der Wille, der ernste bewahren,
Alles Höchste, es kommt frey von den Göttern herab.

Und der Schluß lautet so:

Auf dem geschäftigem Markt, da führe Themis die Wage
Und es messe der Lohn streng an der Mühe sich ab,
Aber die Freude ruft nur ein Gott auf sterbliche Wangen
Wo kein Wunder geschieht, ist kein Beglückter zu sehn.
Alles Menschliche muß erst werden und wachsen und reifen
Und von Gestalt zu Gestalt führt es die bildende Zeit.
Aber das Glückliche siehest du nicht, das Schöne nicht werden:
Fertig von Ewigkeit her steht es vollendet vor Dir.
Jede irdische Venus ersteht wie die erste des Himmels,
Eine dunkle Geburt aus dem unendlichen Meer.
Wie die erste Minerva, so tritt mit der Ägis gerüstet
Aus des Donnerers Haupt jeder Gedanke des Lichts.

Man vergleiche hiermit folgende Bemerkungen des vortrefflichen Philosophen Hemsterhuys: „Erwägen wir, sagt dieser, „welch ein Ton in den Handlungen des Sesostris, des Themi„stokles, selbst des Macedoniers herrscht, und vergleichen wir ihn „mit dem Tone in den Handlungen des Socrates, Epaminondas, „und Timoleon, so finden wir bey jenen in der That Größe, aber „zugleich Anstrengung, Mühseligkeit, Arbeit, während bey diesen alles „Große Natur und Einfalt ist, ein sicherer Beweis von der steten „Eintracht ihres Innern. Die Glückseligkeit, die bey andern als „Wirkung der Umstände, der Schicksale und der Tugend des „Tages erscheinet, zeigt sich bey diesen Heroen als ein Ausfluß „ihres Wesens. Was die Menschen Uebel nennen, hört auf, bey

„ihnen es zu sein, und nimmt die Gestalt des Guten an. Der „Rückzug bey Delium hat denselben Ton, den die Siege des „Thebaners haben." — Zu diesen Bemerkungen kann man hinzusetzen, daß nicht nur beym Handeln, sondern auch im Gebiete der Kunst und Wissenschaft sich an gewissen Individuen Kräfte offenbaren, ganz verschieden von denen, die wir kennen, verschieden von den Kräften, die das Reich der Natur, verschieden von den Kräften, die das Reich der Freyheit constituiren, daß überall das Vollendete sich als etwas Uebermenschliches ankündigt, als eine unmittelbare Einwirkung göttlicher Gnade, daß wir daher solche Individuen ehren müssen als Dämonen, als Mittelwesen zwischen uns und der Gottheit. 1802.

Alle diese Ideen dämmern beym Anhören der angeführten Poesie in uns auf. Um ihnen aber den erforderlichen Grad der Klarheit zu geben, ist die Betrachtung nicht hinreichend, sondern Forschung nothwendig. Ein anderes Beyspiel: Offenbar ist der Mensch zweyer Arten von Ueberzeugung fähig, die eine geht aus vom Raisonnement, die andere vom Gefühl; jene ist das Werk richtiger Wahrnehmung durch die Sinne und eines die empfangenen Vorstellungen vergleichenden und verknüpfenden Verstandes; sie hat zu ihrem Objecte Gegenstände der Erfahrung. Die Stärke der andern steht im Verhältniß mit der Bestimmtheit und Innigkeit des Bewußtseyns unserer Menschheit; das Object derselben ist das Uebersinnliche. Je mehr wir nun die Organe üben, wodurch das Irdische geschaut wird, desto mehr stumpfet sich das Organ ab, wodurch das Ueberirdische und Göttliche geschaut wird. Daher kommt, daß eine schuldlose, fröhliche, hoffnungsvolle, mit holder, ungeschwächter Lebenskraft erfüllte Jugend der Wahrheit näher ist, als das kluge und bedächtige, im Denken und Beobachten vielfach geübte Alter. Schön aber auch mystisch stellet der Dichter diese Ideen in derselben Elegie so dar:

Neigungen haben die Götter, sie lieben der grünenden Jugend
Lockichte Scheitel, es zieht Freude die Fröhlichen an.
Nicht der Sehende wird von ihrer Erscheinung beseligt,
Ihrer Herrlichkeit Glanz hat nur der Blinde geschaut.
Gern erwählen sie sich der Einfalt kindliche Seele,
In das bescheidne Gefäß schließen sie Göttliches ein.

1802. Allerdings gibt es unter Schillers Gedichten mehrere, welche das Bedürfniß zu forschen in demselben Augenblicke befriedigen, in welchem sie dasselbe erwecken; dahin gehört folgende Stelle aus Shakespear's Schatten:

„Glauben sie nicht der Natur und den alten Griechen,
so holst du
„Eine Dramaturgie ihnen vergebens herauf.“
O die Natur, die zeigt auf unsern Bühnen sich wieder
Splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt.

Was bedeutet hier Natur? In demselben Augenblick, wo man diese Frage aufwirft, beantwortet man sie sich. Der Schatten spricht von der *wahren*, der Fremdling aus der Oberwelt von der *wirklichen Natur*. Vorzüglich empfehlen wir in dieser Rücksicht unsern Lesern das Studium des *Spaziergangs*, eines Werkes, welches wegen des tiefsinnigen Inhalts und der lieblichen Klarheit der Form *Schiller's Genie* in seiner ganzen philosophischen Würde und dichterischen Anmuth zeigt. Viel weniger befriedigend von Seiten der Klarheit ist *das Reich der Formen*. Wer nicht den Verfasser der Briefe über die ästhetische Erziehung Schritt für Schritt begleitet hat, in dem vielfach sich windenden Gange der Speculationen, die ihn auf das Resultat führen, das Wesen des Schönen sey *lebendige Gestalt*, wird Mühe haben, das Gedicht überhaupt, und insonderheit folgende Strophe zu verstehn:

Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten,
Aber frey von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen
Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
Göttlich unter Göttern die *Gestalt*.
Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
Werft die Angst des Irdischen von Euch,
Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
In des Ideales Reich!

Im Allgemeinen aber glaube man ja nicht, daß *Schillers* Muse von ihren Verehrern Kenntniß eines bestimmten philosophischen

Systems, Anhänglichkeit an die Lehren einer gewissen Schule 1802. verlange. Sie verschließt ihr Heiligthum Niemandem, der einen zur Philosophie und Poesie gebildeten Geist hat, verdanke er diese Bildung dem Homer und Plato, oder Kant und Göthen. Unter Philosophie wird hier verstanden eine Gesinnung, herrschende Liebe zur Wahrheit, die den Geist immer wach erhält, und unablässig warnet, nicht eher etwas für gewiß zu halten, als bis das Gewissen Zeugniß giebt, daß man hinreichende Gründe dazu habe, ernstes Streben, über die großen Fragen, was der Mensch wissen könne was er thun solle, was er hoffen dürfe, durch methodisch angestellte Untersuchungen mit sich selber einig zu werden, stets reger Eifer, nach vollendeter Speculation die einzelnen Erscheinungen aus den gefundenen Principien zu erklären, oder nach denselben zu beurtheilen, eben das, was unser Dichter darunter versteht, wenn er sagt:

Welche wohl bleibt von allen den Philosophieen?
Ich weiß nicht.
Aber die Philosophie, hoff' ich, soll ewig bestehn.

Außer dem Mystischen unterscheidet Schillers Dichtungen die in denselben durchgängig herrschende Erhabenheit. Erhaben nennt man die Werke der Kunst, welche das Gefühl von der Würde, die uns als vernünftigen, selbstthätigen und freyen Wesen zukommt, entweder darstellen oder durch die Darstellung erwecken. Daß ungeachtet der furchtbaren Gewalt, welche Natur und Schicksal über uns ausüben, wir Kräfte besitzen, die über beide uns unendlich erheben, die Kraft zu denken und zu wollen, daß wir einer Weltordnung angehören, in welcher die unterste Stufe einzunehmen, unendlich ehrenvoller ist, als in der sinnlichen die höchste — diese Ideen liegen tief in des Dichters Seele. In jedem Augenblicke der Begeisterung werden sie in ihm lebendig, und heiligen die Darstellung jedes von ihnen noch so entfernt scheinenden Gegenstandes. Reich an höchst erhabenen Schilderungen ist die schon erwähnte Elegie: der Spaziergang. Eine von ihnen ist folgende; der Wanderer steht auf einer Brücke und sagt:

Endlos unter mir seh' ich den Aether, über mir endlos
Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schaudern hinab,
Aber zwischen der ewigen Höh, und der ewigen Tiefe
Trägt ein geländerter Steg sicher den Wandrer dahin.

1802. Das wunderbare Verhängniß, nach welchem der Mensch, hingeworfen in das Universum, eingeengt zwischen den engen Grenzen der Geburt und des Todes, unwissend woher er kommt und wohin er geht, hinter sich, vor sich, um sich das Unendliche, schwebend zwischen Himmel und Erde, rings umgeben von übermächtigen Naturkräften, trotzend auf die eigene Stärke, mit der stolzen Zuversicht eines Gottes durch das Leben wallet, wie erhaben ist es dargestellt! Und die Würde der Wissenschaft stellt dasselbe Gedicht so dar:

Aber im stillen Gemach entwirft bedeutende Zirkel
 Sinnend der Weise, beschleicht forschend den schaffenden Geist,
Prüft der Stoffe Gewalt, der Magnete Hassen und Lieben,
 Folgt durch die Lüfte dem Klang, folgt durch den Aether dem Stral.
Sucht das vertraute Gesetz in des Zufalls grausenden Wundern,
 Sucht den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht.

Der Forscher erscheint hier als ein Gott, der die unendliche Kraft der Natur unter die noch mächtigere Gewalt seines Geistes beuget. Selbst wenn er scherzt, ist der Dichter erhaben. Diese Eigenheit lernt man am besten kennen, aus dem Gedichte: Shakespeare's Schatten. Durch den schnellen Wechsel auf einander folgender Vorstellungen, von denen die eine immer die Nichtigkeit der andern anschaulich macht, erhält dieses Gedicht seine komische Kraft und erregt Lachen; durch das Gemälde von der Würde der wahren tragischen Kunst, welches die eine, und durch das Gemälde von der Unwürdigkeit der wirklichen tragischen Kunst, welches die andere Reihe von Bildern aufstellt, erhält es seine satyrische Kraft, und macht ernst. Als erhabenes Spottgedicht kündigt sich diese Poesie durch die ersten Distichen an:

Auch erblickt' ich allda die hohe Kraft des Herakles,
 Seinen Schatten, er selbst leider war nicht mehr zu sehn.
Ringsum schrie wie Vogelgeschrey das Geschrey der Tragöden,
 Und das Hundegebell der Dramaturgen um ihn.
Schauerlich stand das Ungethüm da, gespannt war der Bogen
 Und der Pfeil auf der Senn' traf noch beständig das Herz.

Eine dritte aus den bisher gemachten Bemerkungen leicht 1802.
zu erklärende Eigenthümlichkeit in Schillers Gedichten besteht, wie uns scheint, darin, daß die Stimmung, worein sie versetzen, fast nie rein künstlerisch ist. Zwey Triebe regen sich unablässig in des Menschen Brust, der eine strebt nach Stoffe, nach Erweiterung des Daseyns, der andre nach Form und Gesetzmäßigkeit. Wird einer dieser Triebe auf Kosten des andern befriedigt: so befinden wir uns in einer zwangvollen und peinlichen Verfassung. Gäbe es einen Zustand, worin beide Triebe zu gleicher Zeit ihre höchste Befriedigung fänden: so könnte man von diesem sagen, daß er dem Menschen den Genuß des höchsten Gutes gewähre. Ein solcher Zustand ist der ästhetische, hervorgebracht durch die Betrachtung des rein Schönen: denn das eine Element des Schönen, die Ideenfülle, macht, daß die Sinnlichkeit unumschränkt herrscht; das andere, die Zweckmäßigkeit, macht, daß die Sinnlichkeit unumschränkt beherrscht wird, folglich gewährt uns die Betrachtung desselben eine gesetzmäßige Erweiterung des Daseyns und das eigenthümliche der rein künstlerischen Stimmung ist das Gefühl der befriedigten Sehnsucht nach dem höchsten Gute.

Durch das Mystische erregen Schillers Gedichte ein Interesse der praktischen Vernunft. Wo ein Interesse ist, da ist ein Bedürfniß, das Bedürfniß macht unruhig, die Unruhe stört den Genuß.

Was wir hier als etwas Unterscheidendes von Schillers Werken anführen, behauptet er selber in der angeführten Abhandlung von allen sentimentalen Dichtungen. „Anders als die „durch naive Stimmung, sagt er, ist die, welche der sentimentale „Dichter hervorbringt. Er erregt in dem Hörer einen lebendigen „Trieb, die Harmonie in sich zu erzeugen, welche er dort wirklich „empfand, ein Ganzes aus sich zu machen, die Menschheit in sich „zu einem vollendeten Ausdrucke zu bringen. Daher ist hier das „Gemüth in Bewegung, es ist angespannt, es schwankt zwischen „streitenden Gefühlen, da es dort ruhig aufgelöst, einig mit sich „selbst, und vollkommen befriedigt ist.“ Dieser Bemerkung stimmen wir bey in Beziehung auf diejenigen sentimentalen Dichter, welche Ideen darstellen, in Beziehung auf die aber, welche die Natur auf Ideen nur beziehn, wagen wir, anderer Meynung zu seyn, und berufen uns deswegen auf den Eindruck, den Göthens

1802. Zueignung in dem Hörer zurückläßt. Unter dem Schleier der Allegorie stellt diese Poesie die Reihe von Zuständen dar, welche die Seele des gebornen und geweiheten Dichters durchirrt, von dem Augenblicke an, wo sie sich ahnet und suchet bis zu dem Augenblicke, wo sie sich findet und versteht, und wo vor dem entzückten Auge das Allerheiligste der Kunst sich öffnet. Ohne Zweifel ist dieses Gedicht sentimental; und doch, welche Stimmung bringt es hervor? himmlische Ruhe und seligen Frieden. — Eben so würde man irren, wenn man glaubte, daß das Erhabene die Seele nothwendig beunruhigen müsse. Bey Schiller thut es diese Wirkung freylich sehr oft, weil es in dem Grade, als es die Würde des Menschen fühlbar macht, uns den Unwerth der Menschen inne werden läßt. Um sich zu überzeugen, daß es erhabene Poesien gebe, welche der Seele zu dieser Reflexion nicht Zeit lassen, vergleiche man Mahomets Gesang von Göthe. Die Ursachen dieser Verschiedenheit anzugeben, ist hier der Ort nicht, weil es eine vollständigere Theorie des Erhabenen voraussetzt, als wir bis jetzt haben.

Alles bisher Gesagte wird nur angeführt, um zu zeigen, daß Schillers Gedichte zwar einen vielfachen, höchst edeln, in seiner Art einzigen Genuß gewähren, aber nicht einen rein künstlerischen, und daß die Ursache hiervon nicht in der Gattung liegt, worin er arbeitet, sondern in seinem Genie, darin, daß seine Einbildungskraft fast nie ganz frey wirket, sondern selbst in ihren kühnsten Schwüngen unter der Herrschaft nicht des Verstandes (denn das muß sie bey jedem Dichter immer und überall), sondern der Vernunft bleibt. Allerdings giebt es in vorliegender Sammlung mehrere Poesien, in denen des Dichters Einbildungskraft, dieser Fesseln entledigt, sich ganz frey bewegt. Dürfen wir aber freymüthig bekennen, was wir denken: so gestehen wir, daß Schiller uns hier nicht in seiner Sphäre zu seyn scheint. An die wahrhaft genialischen Dichtungen der Alten und einiger Neuern, von denen man, so paradox es auch klingt, mit Wahrheit sagen kann, daß sie je inhaltloser, desto schöner sind, reichen diejenigen von Schillers Gedichten nicht, welche des Interesse der Vernunft beraubt, durch die bloße Form gefallen sollen. Obgleich sie durch die Vortrefflichkeit der Diction und andere Vorzüge des Hörers Gemüth einnehmen: so erfüllen sie doch dasselbe nicht, und von ihnen möchte gelten, was der Dichter, mit großer

Ungerechtigkeit gegen sich, von der ganzen vorliegenden Sammlung sagt, wenn er spricht: 1802.

Nicht länger wollen diese Lieder leben,
Als bis ihr Klang ein fühlend Herz erfreut,
Zur fernen Nachwelt wollen sie nicht schweben,
Sie tönen, sie verhallen in der Zeit.
Des Augenblickes Lust hat sie geboren,
Sie fliehen fort im leichten Tanz der Horen.

Jetzt einige Bemerkungen, auf die uns die Vergleichung einiger Gedichte dieser Sammlung mit den frühern Ausgaben derselben geleitet hat.

Die, welche sich noch immer nicht entwöhnen können, zur Betrachtung und Beurtheilung eines Werkes der Kunst moralische Ansichten mitzubringen, sind unzufrieden, daß Schiller das Gedicht, welches überschrieben ist Resignation, in die neue Sammlung aufgenommen hat. Solchen zu gefallen, wollen wir versuchen, obgleich dieses ganz außerhalb der Gränzen eines Kunsturtheils liegt, für jene Poesie einen Gesichtspunkt anzugeben, aus welchem betrachtet sie höchst religiös erscheinet. Es heißt darin:

Ein Götterkind, das sie mir Wahrheit nannten,
Die meisten flohen, wenige nur kannten,
Hielt meines Lebens raschen Zügel an.

„Ich zahle dir in einem andern Leben,
Gib deine Jugend mir,
Nichts kann ich dir als diese Weisung geben."
Ich nahm die Weisung auf das andre Leben
Und meiner Jugend Freuden gab ich ihr.

Vertrauend auf jene Verheißung ruft der Getäuschte am Ende seines Lebens trotzig aus:

All meine Freuden hab' ich dir geschlachtet,
Jetzt werf' ich mich vor deinen Richterthron,
Der Menge Spott hab' ich beherzt verachtet,
Nur deine Güter hab' ich groß geachtet
Vergelterin, ich fodre meinen Lohn.

1802. Dem so gesinnten, der nur aus Begehrlichkeit enthaltsam, nur aus Eigennutz mäßig, nur aus Lohnsucht fromm war, der vieles hingab, um es mit Wucher wieder zu empfangen, ruft sein Genius zu:

Du hast gehofft, Dein Lohn ist abgetragen,
Dein Glaube war Dein zugewognes Glück.

Was lehrt diese Erscheinung? daß der Gedanke an die Unsterblichkeit Wahn sey? keineswegs, sondern nur, daß derjenige Glaube, der aus einer unreinen Quelle fließt, weder stärke noch erquicke, und in dem Augenblicke versiege, wo der Geängstete nach einem Labetrunke daraus lechzet, daß eine Ueberzeugung, die sich auf das Irdische stützet, mit dem Irdischen dahin sinke.

J'ai trop souffert dans cette vie, pour n'en pas attendre une autre, sagt Rousseau, statt zu sagen: Ich habe in diesem Leben zu wenig erreicht, um nicht ein anderes zu hoffen. Während der in dem sinnlichen Bedürfnisse gegründete Glaube immer schwankt, gewinnet der in dem Bedürfnisse des Geistes gegründete bey jedem Fortschritte im Leben an Stärke und Festigkeit. Ein einziger Seufzer, den uns dann und wann die Sehnsucht auspreßt, nicht die gemeine, die nach dem Wohlseyn, sondern die edle, die nach der Vollendung schmachtet, ist für den wohlgearteten ein mehr als geometrischer Beweis von der Fortdauer der Seele.

Drum, rufen wir mit unserm Dichter aus:

Drum edle Seele entreiß Dich dem Wahn
Und den himmlischen Glauben bewahre.

Aehnliche Betrachtungen lassen sich anstellen über das Gedicht überschrieben der Kampf. Merkwürdig ist, daß beide vom Jahre 86 sind, aus einer Zeit, wo, wie wir glauben, Schiller seine Speculation noch nicht durchgeführt hatte. Schon damals ahnete sein edler philosophischer Geist das Unhaltbare in den herrschenden Meynungen.

So wie die angeführten: so haben mehrere andere der ältern Gedichte bedeutende Verbesserungen erhalten. Das Gedicht überschrieben die Götter Griechenlands ist von 25 Strophen auf 16 herabgesetzt. Die sechste, siebente, achte, neunte und eilfte Strophe der ersten Ausgabe sind unterdrückt, ohne Zweifel,

weil die zu sehr ins Einzelne gehende epische Ausmalung mythologischer Bilder in Empfindung schwächte. In der funfzehnten, siebenzehnten, drey- vier- und fünf und zwanzigsten ließ der Dichter die Ideen der Vernunftreligion mit den Bildern der Phantasiereligion contrastiren, um das Unpoetische derselben darzustellen. Ohne Zweifel aber haben auch jene viel Poetisches, wenn auch nicht Schönes, doch Erhabenes, vielleicht ist das die Ursache, warum der Dichter jene Strophen unterdrückt hat. Von den beiden neu hinzugekommenen schließt die eine das Lied sehr lieblich also: 1802.

Ja sie kehrten heim und alles Schöne,
Alles Hohe nahmen sie mit fort,
Alle Farben, alle Lebenstöne,
Und uns blieb nur das entseelte Wort.
Aus der Zeitfluth weggerissen schweben
Sie gerettet auf des Pindus Höhn,
Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.

Viele schöne Verbesserungen hat auch das Gedicht erhalten, überschrieben die Ideale.

Die eine Strophe lautete:

Wie einst mit flehendem Verlangen
Den Stein Pygmalion umschloß,
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoß.
So schlangen meiner Liebe Knoten
Sich um die Säule der Natur,
Bis durch das starre Herz der Todten
Der Strahl des Lebens zückend fuhr.

An den unlieblichen Knoten der Liebe, an der Säule der Natur, die hier nichts als Natur selbst bedeutet, an dem Durchfahren des Lebensstrahls mag mancher Leser Anstoß genommen haben. Wie viel schöner jetzt:

So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Jugendlust,
Bis sie zu athmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust.

1802. Wo es sonst lautete:

Des Ruhmes Dunstgestalt berührte
Die Weisheit, da verschwand der Trug;

itzt viel kräftiger und ansprechender:

Ich sah des Ruhmes heil'ge Kränze
Auf der gemeinen Stirn entweiht.

Die Elegie überschrieben der Tanz, besteht aus 16 Distichen. In diesen sind nur 8 Verse unverändert geblieben.

Der Anfang lautete:

Sieh, wie sie durch einander in kühnen Schlangen sich winden,
Wie mit geflügeltem Schritt schweben auf schlüpfrigem Plan!
Seh' ich flüchtige Schatten von ihren Leibern geschieden?
Ist es Elisiums Hain, der den Erstaunten umfängt?

Den ersten dieser Verse entstellt der Übelklang Sieh wie sie; und das unschickliche Bild kühne Schlangen. Auch dem zweyten Distichon fehlt genaue Angemessenheit des Ausdrucks, denn die geistige Schattengestalt gehört der Seele zu und nicht dem Leibe, von welchem sie nur als einer gröberen Hülle umschlossen wird. Der Ausdruck Elisiums Hain giebt der Phantasie ein zu reiches Gemälde, und zerstreut sie zu sehr, als daß sie nur bey den Tänzen der Abgeschiedenen verweilen sollte. Ohne Zweifel hat daher die neue Leseart große Vorzüge.

Siehe wie schwebenden Schritts im Wellenschwung sich die Paare
Drehen, den Boden berührt kaum der geflügelte Fuß.
Seh' ich flüchtige Schatten, befreyt von der Schwere des Leibes?
Schlingen im Mondlicht dort Elfen den luftigen Reihn?

Wir brechen hier ab, und schließen diese Anzeige mit folgender Bemerkung. Wenn diejenigen unter unsern Lesern, die Freunde der Poesie und Philosophie sind, dem was über Schiller hier gesagt ist, beystimmen; wenn sie bedenken, welch einen köstlichen Schatz wir an den Werken dieses Mannes haben; wenn sie dann der andern großen Denker und Dichter sich erinnern, die zur rechten und zur linken neben diesem stehen, und der Vielen, die,

wenngleich weit umher zerstreut in dem Schooße des Vaterlandes, 1802.
doch innig verbunden sind durch die Verehrung für solche Männer, und durch den Eifer, mit dem sie an ihren Werken sich bilden; wenn sie dann ihren Blick auf das Ausland werfen, jenseits des Canals, des Rheines und der Alpen, in wie tiefem Verfall daselbst jene edeln Künste und Wissenschaften gerathen, dann werden sie voll frohen Gefühls ihrer Deutschheit mit uns ausrufen:

Wir
Erköhren uns kein ander Land
Zum Vaterland, wär' auch uns frey
Die große Wahl.

Allgemeine Literatur-Zeitung, Jena und Leipzig, 1802, 28. und 29. December.

Zwei und sechzigster Brief.

Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie von Schiller.

Hamlet. Sieht jene Wolke nicht aus wie ein Kameel?
Polonius. Meiner Treu! Wie ein Kameel!
H. Mich dünkt, sie gleicht einem Wiesel.
P. Sie hat einen schlanken Rücken wie ein Wiesel.
H. Oder einem Wallfisch.
P. Man sollte schwören, sie wär's!

Hamlet.

„Ein sonderbares Motto!" — Ein sehr passendes, ich versichere Sie. Jenes Gespräch: die Dichter und ein großer Theil des Publikums haben es mit einander geführt, so lang' es Dichter und ein Publikum gegeben hat, und — romantische Charaktere, über die es sich führen läßt. Jetzt aber hat Schiller es wieder vngefangen, und, wie es verlauten will, antwortet — Polonius gebührend.

Sie wenigstens, meine theure Freundin, erinnern Sich gewiß noch, wie ich in einem meiner vorigen Briefe das Wort romantisch erklärte, nehmlich durch „Wirklichkeit, an der Alles verdeckt ist, was nicht Phantasie und Gefühl interessirt." Die Geschichte hat

1802. uns viele Charaktere auf diese Weise aufbehalten; fast keiner aber ist unter ihren Händen so romantisch geworden, als jener des berühmten Mädchens von Orleans. Ich bin sonst eben nicht dafür, bei ihr vorzufragen, wenn von einem Dichterwerke die Rede ist: diesmal aber müssen Sie mir schon erlauben, es zu thun. An dem Faktum, das Schiller so eben verherrlicht hat, haben sich seit mehr als dreihundert Jahren so viele Dichter und Dichterlinge versucht: um zwischen ihnen eine Vergleichung anstellen zu können, müssen wir es kennen lernen. Hier ist es, so kurz ich es geben kann.

Verbündet mit dem mächtigen Herzoge Philipp von Burgund, und unter Anführung eines der größten Heerführer seiner Zeit, des Herzogs von Bedford, hatten die Engländer im Jahre 1429 fast das ganze nördliche Frankreich erobert. Selbst Paris war auf ihrer Seite: nur Orleans widerstand noch einer fürchterlichen Belagerung. Fiel es, so war das ganze übrige Reich ihnen offen. Die französische Nation hatte eine Reihe schrecklicher Niederlagen völlig muthlos gemacht, und Karl der Siebente, der sogar noch nicht einmal gekrönt war, hatte, obgleich ein zwanzigjähriger tapferer Jüngling, den Vorsatz gefaßt, aller Vertheidigung zu entsagen und sich in die südlichsten Provinzen zurückzuziehen. Seine edle Gemahlin, Maria, und die Drohung seiner eben so edlen Geliebten, Agnes Sorel, sich, wenn er das thäte, ins Englische Lager zu begeben, hielten ihn zurück; aber die Lage der Sachen schien deshalb nicht weniger rettungslos. Plötzlich tritt eine 27jährige Stallmagd aus Domremi auf, und erklärt, sie habe durch eine göttliche Erscheinung den Auftrag erhalten, Orleans zu entsetzen und Karl zur Krönung nach dem von den Engländern besetzten Rheims zu führen. — Man verlacht sie anfangs; aber wahrscheinlich erinnert man sich bald, daß sie nützlich werden könne. Sie wird an den Hof geführt. Karl, eine Versammlung von Geistlichen, und endlich sogar das zu Poictieres residirende Parlament, stellen die Göttlichkeit ihrer Sendung auf die Probe*): und Alle haben die Klugheit, sich von ihrer Wahrhaftigkeit überzeugen zu lassen. Tausend wunderbar klingende Anekdoten werden ersonnen, gehen von Mund zu Mund, und erhitzen die Phantasie des Volkes. Endlich, als die Nachricht einläuft, daß der Herzog von Burgund sich mit den Engländern entzweiet, und seine Truppen von ihnen zurückgezogen habe, zögert man nicht länger,

das erwählte Rüstzeug Gottes zum Heere zu schicken, doch mit 1802. der Vorsicht, der Heldin den erfahrenen und muthigen Grafen Dünois an die Seite zu setzen, der ihre Anordnungen nach seiner besseren Einsicht abändert oder leitet. Sie geht auf die erstaunten Engländer los, wirft zu wiederholten Malen, ohne Widerstand, Verstärkung in Orleans, verjagt die Belagerer, und führt darauf Karl, mitten durch feindliche Provinzen nach Rheims, wo er, vier Monate nachdem sie an die Spitze der Truppen trat, wirklich gekrönt wird. Jetzt verlangt sie entlassen zu werden, da ihr Auftrag vollzogen ist; aber der Französische Hof kann sich nicht entschließen, ein so nützliches Werkzeug bei Seite zu legen, so lange die Engländer noch einen Fuß in Frankreich haben. Johanne setzt also ihren Kriegsdienst fort, zu ihrem Unglück. Bei einem Ausfalle, den sie im folgenden Jahre aus dem belagerten Compiegne thut, wird sie gefangen, und als Zauberin in Ketten vor ein Gericht gestellt, bei dem der junge König von England, Heinrich der Sechste, selbst den Vorsitz führt. Anfangs benimmt sie sich mit dem kühnen Anstand, der einer Prophetin geziemt, aber lange Haft und harte Behandlung beugen ihren Geist so sehr, daß sie endlich zugesteht, ihre Gesichte wären Selbsttäuschungen gewesen, und daß sie verspricht, in Zukunft ihnen keinen Glauben beizumessen. Man verurtheilt sie zu einer lebenslänglichen Verhaftung bei Wasser und Brot: die Erbitterung ihrer Feinde findet indeß bald einen Vorwand, sich vollständiger zu sättigen. Als wenn es durch einen Zufall geschähe, läßt man eine Waffenrüstung in ihr Gefängniß niederlegen. Der Anblick erweckt bei ihr die Erinnerung ihrer glänzenden Tage; und kaum sieht sie sich allein, so legt sie die Rüstung an. Sogleich stürzen die Wächter herein; man beschuldigt sie des Rückfalles in ihre vormalige Gesinnungen; man verbrennt sie, am 14ten Junius 1431, lebendig auf dem Marktplatz zu Rouen. — Ob diese Grausamkeit der Engländer, oder der undankbare Kaltsinn Karls des Siebenten, der nicht einmal eine Unterhandlung zur Rettung seiner Wohlthäterin anknüpfte, schändlicher war, möchte schwer zu entscheiden seyn. —

Das, meine Freundin, ist die Geschichte jenes berühmten Mädchens, wie sie uns aufbehalten wurde. Wie Sie sehen, hat man es ganz unentschieden gelassen, ob Johanna von Natur eine Schwärmerin war, ob man sie durch Kunstgriffe zu jener Schwär-

1802. merei exaltirte, oder endlich, ob sie als schlaue Betriegerin wirkte. Die erste dieser Meinungen ist die wahrscheinlichste; es kommt aber hier nicht darauf an, sie zu prüfen. Wir haben es nur mit dem zu thun, was die Kunst aus diesem Charakter gemacht hat.

Das Wunderbare, das auf dem ganzen Vorgange ruhet, war es, was so viele Dichter anlockte, diesen Stoff zu bearbeiten, — was sie aber, wie ich glaube, gerade hätte zurückschrecken sollen. Denn ob gleich das Wunderbare eine der wirksamsten Springfedern ist, welche die Dichtkunst zum Interessiren anwenden kann, so thut es doch bei einem historischen Gegenstande keine gute Wirkung. Dieser fordert lichte Tageshelle: nur in der Wahl und Schilderung der Situationen, und in dem Ausdruck der Gefühle, kann bei einem solchen, Poesie angebracht werden. Ist der Stoff rein dichterisch, dann mag die Beleuchtung durch Wunder so magisch künstlich seyn, als sie wolle: man ist zum voraus entschlossen, sich von dem reizenden Spiele täuschen zu lassen. Die Vermischung beider Gattungen aber giebt ein widerliches zitterndes Licht, — wie eine Illumination am Tage.

Selbst die Unentschiedenheit des Charakters der Heldin, die dem Dichter freies Spiel zu geben scheint, was er aus ihr machen wolle, ist nur ein scheinbarer Vortheil. Freilich läßt sich gar mancherlei aus ihm bilden, aber nichts, was reines Interesse einflößen könnte. Stellt man Johanna als Schwärmerin dar, so ist die Theilnahme, die sie erregt, nicht viel besser als das Mitleid, das man mit einem Fieberkranken hat; — als Betriegerin: so verachten wir sie, ihres Charakters, — als Betrogne: so verachten wir sie wiederum, ihres schwachen Verstandes wegen; — als wirklich begeisterte Wunderthäterin: so wird aus ihrer Geschichte ein Feen-Mährchen; und zu einem solchen wird, wie wir so eben sahen, der Stoff wohl am besten nicht aus der Geschichte gewählt. Nur noch Eins ist übrig: daß man ihr alles Wunderbare abstreift und Johanna bloß als Heldin aufstellt, die, über das Elend ihres Vaterlandes erbittert, sich mit der Stärke einer großen Seele aus ihrem niedern Stande emporreißt, Tausende kleinerer Menschen bloß durch das Uebergewicht ihres Geistes unterjocht und so das Reich vom Untergange rettet. Dann aber steht sie unter dem großen Haufen kühner Abenteurer, und zwar auf einer nicht sehr ausgezeichneten Stufe. Nicht gethan, nur

veranlaßt hat sie vieles; und das Merkwürdigste, was man von 1802. ihrem persönlichen Benehmen erzählt, besteht aus — Wunderbarkeiten, Fabeln. Es ist möglich, daß ein glückliches Genie eine sechste Seite ausfindet, von der sich Johannens Charakter auffassen und darstellen läßt; ich sehe keine. —

Johanna hat die Ehre, die Heldin von vier Heldengedichten zu seyn und in noch mehrern Trauerspielen zu figuriren. —

Wahrscheinlich das älteste der erstern hat den Titel: la moderne Amazone, und ist von der Feder eines Kanonikus von St. Euvert.**) Ich weiß nichts von ihm, als daß es wenigstens einmal da war und daß die Französischen Kunstrichter, die davon sprechen, es un très — mauvais poëme nennen.

Das zweite, la Pucelle ou la France delivrée, par Chapelain, ist bekannter, wiewohl das für den Verfasser nur desto schlimmer ist. Der ehrliche Mann war in der Welt nichts weniger, als ein Dichter; er hatte aber das Unglück, sich dafür zu halten, und das noch größere, daß auch der Herzog von Longueville ihn dafür hielt, und ihm eine Pension mit der Bedingung gab, daß er das Mädchen von Orleans durch ein Heldengedicht unsterblich machen sollte. Chapelain gab sich auch ernsten Fleißes daran; und man muß gestehen, was sich ohne Genie und Geschmack und — Verstand leisten läßt, hat er geliefert: ein dickes Buch, das lauter zwölf- und dreizehnsilbige Zeilen enthält, wie Virgils Äneide in zwölf Gesänge abgetheilt, und voll — zu absurden Caricaturen verzognen — Nachahmungen der schönsten Stellen aus den alten epischen Dichtern ist. Zuerst der Plan seines Gedichts. Doch nein, nicht den Plan! Er ist zu verworren und absurd. Nur die Hauptpersonen und die Hauptzüge des Gedichts will ich Ihnen angeben.

Die Hauptagenten sind Gott und Satan. Gott, erweicht von den Gebeten des Königs, läßt Johanna durch einen Erzengel berufen, thut Wunder durch sie und für sie, spricht im Donner mit ihr, und will einmal den König, der sie schmähet, erschlagen. Er wird zwar durch Johannens Vorbitte davon abgebracht, befiehlt ihr aber, die Waffen abzulegen; da sie von den Engländern gefangen wird, überläßt er sie ihrem Schicksale. — Satan ist consequenter: auch ist er es eigentlich, der in dem Gedichte siegt. Da seine abgeschickten Agenten in der Unterstützung der Engländer nicht glücklich sind, so erscheint er selbst auf dem Kampfplatze,

1802. weiß Zwist zwischen dem Könige und Johannen zu erregen, und bringt diese in die Hände der Feinde; erst als er sicher ist, daß man sie verbrennen werde, kehrt er nach der Hölle zurück und ordnet einen kurzen Festtag an, mit dem sich das saubere Machwerk endigt.

Johanna, nicht eine Stallmagd, sondern eine Schäferin, ist von der blendendsten Schönheit, und ihre Gestalt leuchtet in der Nacht. Das ganze Französische Heer verliebt sich in sie, und unter den Heerführern entsteht ihretwegen Zwist und Eifersucht. Sie thut Wunder, so viel sie will; sie weissagt und betet einmal neun Tage und Nächte nach einander.

Carl ist ein äußerst schwankender Mensch, der jetzt an Johannen glaubt, jetzt sie wieder haßt; bald seine Geliebte von sich verjagt, bald zu ihr zurückkehren will. Eben so unentschlossen taumeln Dunois, der Herzog von Burgund und alle Männer des Gedichts: nur die Bösen, Carls Liebling Amaury und der Herzog von Bedford, sind fest und standhaft.

Agnes ist Johannens erbitterte Feindin. Amaury hat Carln bewogen, die erste zu entfernen; als er sich aber von Johannen verdunkelt sieht, ruft er jene zurück. Sie läßt sich ein Schiff bauen, das die Gestalt eines Drachen hat, putzt sich als Venus auf, und ihren Bruder Royer, einen erwachsenen Mann, als Cupido, und segelt die Loire hinauf, dem Französischen Heere nach. Ihr Anblick verwirrt Carls Sinn. Sie erbietet sich, die Retterin Frankreichs zu werden, da es einmal durch ein Weib gerettet werden solle. Schon ist der König im Begriff, sich ihr wieder zu ergeben, da zwingt Johanna ihn durch Vorwürfe, seinen angefangenen Feldzug fortzusetzen. Niedergeschlagen entflieht Agnes, u. s. w.

Noch ein Paar andre Frauenzimmer sind in diesem Gedichte geschäftig: Maria, die Schwester des Herzogs von Burgund und Geliebte des Grafen Dunois, der sie verläßt, um Johannen zu folgen, ferner die Vertraute dieser Prinzessin, und endlich die verwittwete Königin, die Mutter Carls, aber seine Feindin, die Paris den Engländern verräth.

Auch allegorische Wesen kommen darin vor, z. B. das Schrecken, das von Gott abgeschickt wird, die Engländer zu verwirren, sich aber vom Satan bereden läßt, gegen die Franzosen zu wirken; ferner das Gerücht u. s. w.

Ein wunderbarer Hirsch schlägt einmal die englische Armee 1802.
in die Flucht, ein Erzengel schafft das Bild Frankreichs aus Luft, versteckt sich darin, und ruft: Möge ich umkommen, — wenn nur mein König gerettet wird! 2c.

Um Sie das ganze lächerliche, fade Gemisch vollends kennen zu lehren, will ich Ihnen nur noch ein Paar Züge hersetzen. Der ehrsame Reimschmid fängt sein Machwerk damit an, daß er, statt der Musen, die Engel um Begeisterung bittet und den Herzog von Longueville lobt, weil er ihm ein müßiges Leben verschafft habe. Dann erzählt er: „Seit hundert Jahren hätte Frankreich aus seinen Adern zwei Sündfluthen von Blut vergossen, — (nemlich in zwei großen Schlachten,) — und wäre von zwei Blitzstralen (zwei andern verlornen Schlachten) an die Thore des Grabes geführt worden. Der junge Carl irrt, von seinem gefangenen Throne entfernt, umher. Orleans allein, seit neun Monaten belagert, ist noch treu. Der Commandant der Stadt, Dünois, übersieht sie von einem Thurme, und ist unentschlossen, ob er sterben oder die Stadt übergeben soll: „Wenn eine große Eiche auf den Apenninen, vom Nord- und Südwinde zugleich bestürmt wird, schiebt sie so ihren Untergang auf, und scheint zu berathschlagen, welcher von beiden sie umwerfen soll." — Als der Engel zu Johannen kommt und ihr meldet, daß er „der Ambassadeur" der Gottheit sei, daß ihr Arm der Arm des Gottes der Heerschaaren seyn, und die Engländer durch sie „ins Gras beissen" sollen, so glaubt sie den „großen Worten" nicht, sondern verhüllt sich ganz in ihre Demuth, und vernichtet sich vor den Augen der Gottheit. — Aber der Engel umschattet sie ganz mit einem himmlischen Feuer. — Nicht wahr, mehr brauch' ich Ihnen nicht anzuführen, um Ihnen zu zeigen, daß das Gedicht Boileaus unerschöpfliches Lachen verdiente, ja selbst werth ist, von Herrn Tieck oder Herrn Friedrich Schlegel geschrieben worden zu seyn, — und das heißt alles sagen.***)

Vielleicht war es die Abgeschmacktheit dieses Gedichts, was Voltairen zuerst den Gedanken gab, über die Jungfrau von Orleans seinen bekannten unsittlichen, aber witzigen Spaß zu machen, der die dritte Epopee ist, dem sie zur Heldin dient. In der That, Chapelains Pücelle ist einer von den Gegenständen, die selbst einen sonst witzlosen Kopf mit immer neuer Laune be-

1802. geistern könnten, und die Zeit, in der Voltaire sie las, ist wahrscheinlich die witzigste seines Lebens gewesen. Man kann eigentlich gar nicht sagen, daß er den Charakter der Jungfrau bearbeitet habe: er hat nur ihre Geschichte zur Zielscheibe seiner Einfälle gemacht, und das war, nach der stillen Meinung Mancher, die nicht ohne Gründe zu meinen pflegen, die einzige Weise, sie gut zu benutzen. —

Das vierte Helden-Gedicht, Joan of Arc, ist von einem Engländer, Robert Southey, in reimlosen Jamben. Ich weiß nicht, wann es zuerst erschien; aber die zweite, vom Verfasser selbst besorgte, Ausgabe ist von 1798.

Southey hat den Charakter der Johanna von der wahrscheinlichsten Seite genommen. Ob er gleich die fabelhaften Erzählungen von ihr benutzt, so ist sie doch bei ihm keine Wunderthäterin, sondern wird bloß von Vaterlandsliebe, vom Zorn gegen die Feinde ihres Volkes, und vom Zutrauen auf Gott begeistert. Die schrecklichen Schilderungen von dem Elende, das der Krieg über die andern Provinzen Frankreichs verbreitet, die Einbußen, die selbst ihre Verwandten und Freundinnen gelitten haben, rühren sie so heftig, daß sie den innern Beruf zu fühlen glaubt, als Retterin aufzutreten. Das Gedicht fängt damit an, daß Johanna sich dem Herrn von Baudricourt vorstellen läßt und ihn bittet, sie zum Könige zu schicken; es schließt damit, daß sie Karln den Siebenten eigenhändig krönt, dann vor ihm niederknieet und ihn im Namen Gottes beschwört, menschlich und weise zu regieren. Die Hauptcharaktere sind, außer Johanna, ihr Geliebter, Theodor, der ihr, ohne daß sie es selbst weiß, in den Krieg gefolgt ist und in dem Augenblicke, da er ihr das Leben rettet, getödtet wird; — ein anderer Krieger, Conrad, dessen Jugendgeliebte Agnes Sorel war, und der voll Erbitterung gegen ihren Verführer, Carl, gleichwohl sehr tapfer für das Vaterland kämpft, und endlich Graf Dünois, als Johannens Vorsprecher bei Hofe und ihr Begleiter in den Schlachten. Carl selbst spielt eine sehr untergeordnete Nebenrolle, und erscheint durchweg in einem sehr zweideutigen Lichte. — Der Gang der Begebenheiten ist einfach und edel. Der Dichter ist überall den Französischen und Englischen Geschichtsschreibern treu gefolgt und citirt sie bei den meisten Umständen. Die Empfindungen sind oft sehr glücklich ausgedrückt; die Erzählungen und Beschreibungen,

meistentheils der Schrift oder alten Dichter nachgeahmt, besitzen 1802.
hohe Schönheiten, wiewohl mehr rednerische, als poetische. Bei allen diesen Vorzügen, läßt das Ganze dennoch kalt und macht lange Weile. Es interessirt höchstens den Verstand, weil es mehr ein Werk des Geschmacks und der Gelehrsamkeit, als des Genies ist.

Die Muse der epischen Dichtung hat Johanna und ihre Geschichte nicht sehr begünstigt: wir wollen sehn, ob die der dramatischen ihr gewogen war.

1581 erschien zu Paris ein Trauerspiel in Prosa, unter dem Titel, die Jungfrau von Orleans; der Verfasser hieß Johann Barruel. Unter demselben Titel, doch anonym kam 1606 ein zweites zu Rouen heraus; ein drittes gab der Abt Daubignac im Jahr 1642, und ein viertes, auch in Prosa, und auch unter demselben Titel, wurde zwanzig Jahr später bald Benserade'n, bald Andern zugeschrieben. So viel man noch von diesen Stücken weiß, wurde Johanna in allen als inspirirte Wunderthäterin dargestellt. Sie sind todt und vergessen, vielleicht wegen der geringen Talente ihrer Verfasser, gewiß aber auch schon deshalb, weil eine Wunderthäterin nicht zur Heldin eines Drama taugt. Welches Interesse kann die Darstellung einer Handlung erwecken, die von dem Willen übermenschlicher Wesen geleitet wird, über deren Ausgang also keine Ungewißheit Statt findet? Welches Interesse ein Mensch, der nur als Werkzeug der Gottheit handelt? — Oder welches sein Schicksal, da er unersetzlich ist, bis der göttliche Wille in Erfüllung ging?

Ganz von der entgegensetzten Seite stellte Shakespeare die heldenmüthige Jungfrau, im ersten Theile seines Heinrichs des Sechsten, auf. Auch er benutzt die meisten wunderbaren Erzählungen von ihr: aber mit bitterm National-Hasse, verwandelt er sie entweder in läppische Abgeschmacktheiten, oder läßt sie durch List und Zauberei ausführen; und wenn er eine von Johannes Thaten darstellt, muß diese sogleich wieder durch eine andre erdichtete der Engländer fruchtlos werden: so läßt er sie z. B. Orleans und Rouen erobern, und im folgenden Auftritte wird sie wieder herausgejagt.****) Johanna ist bei ihm ein liederliches Weibsbild und eine so verworfene Zauberin, daß selbst die Teufel, die sie citirt, weder ihren Leib noch ihre Seele mögen. Vor ihrer Hinrichtung läugnet sie ihren Vater ab, wird von ihm verflucht, erklärt sich für schwanger, und stirbt, indem sie Frank-

1802. reich, England und alles verwünscht: — kurz, da der Britte die französische Heldin nicht ganz übergehen konnte, so verzog er die Gestalt, die sie in der Geschichte hat, zu der grellsten, häßlichsten Karikatur, die sich in der Geschwindigkeit aus ihr machen ließ, und ging weiter.

Wieder von einer andern ganz verschiedenen Seite scheint Johannens Charakter durch die — Königin Christina aufgefaßt zu seyn, wenn es wahr ist, daß sich unter den Papieren dieser Fürstin, die im Vatican aufbehalten wurden, ein Drama befand, mit dem Titel: le mistère du siege d'Orleans. Dieser Titel scheint darauf hinzudeuten, daß der Gegenstand des Stücks die Enthüllung der Kunstgriffe ist, durch welche Johanna zur Heldin gemacht wurde: doch da ich nicht mit Gewißheit über dieses Werk sprechen kann, so sey es mir genug, Ihnen das Daseyn desselben angeführt zu haben.

Wie Sie sehen, meine Freundin, ist es Johannen bis itzt gegangen, wie dem großen Alexander: sie ist mit den Dichtern nicht glücklich gewesen. Die es gut mit ihr meinten, hatten entweder nicht genialische Kraft genug, etwas Lebendiges zu schaffen, oder machten sich gar mit ihr lächerlich: diejenigen aber, die wohl die Männer dazu waren, ihr ein ewiges Denkmahl zu stiften, Shakespear und Voltaire, fanden es gerathener, sie zu verspotten. Endlich ist das Schicksal gerechter gegen ihr Andenken gewesen und hat ihr in Schiller einen Dichter gegeben, der Kraft und guten Willen verbindet. Ich will Ihnen in meinem nächsten Briefe zu bestimmen versuchen, in wie fern ihm sein Plan gelungen ist. Sollte er fehlgeschlagen seyn, so wär' es, glaube ich, der überzeugendste Beweis, daß sich aus diesem Stoffe nichts machen liesse.

---

*) Folgende Schilderung, die der Französische Geschichtschreiber de Serre von ihr macht, verdient wohl, angeführt zu werden: „Ihr Anstand war bescheiden, freundlich; höflich und fest; ihr Gespräch ruhig, vernünftig und vorsichtig, ihr Betragen kalt und sehr sittsam. Hatte sie den König oder die Hofleute gesprochen, mit denen sie unterhandelte, so kehrte sie sogleich, mit einem alten Weibe, das sie zu begleiten pflegte, in ihre Wohnung zurück, ohne Eitelkeit, Ziererei, Geschwätz oder höfische Leichtfertigkeit.

**) Wahrscheinlich lag dies Stift in Orleans selbst, da der heilige Euvertus einer der beiden Schutzpatronen der Stadt war. — Wenigstens bis zur Revolution feierte sie jährlich Johannen zu Ehren ein Fest, am 8ten May.

***) Um ja keine Lächerlichkeit, die nur möglich war, schuldig zu bleiben, erklärt Chapelain sein Gedicht für eine Allegorie, in welcher Frankreich die Seele des Menschen, Carl den Willen, Johanna die göttliche Gnade bedeute: — gerade wie die liederliche Lucinde für ein philosophisches System der Liebe gelten sollte. 1802.

****) Die kriegerischen Vorfälle haben in Shakespear's Stücken sehr oft eine lächerliche Winzigkeit, aber in keinem so sehr, als im Heinrich VI. Die Jungfrau läuft mit dem Dauphin in Orleans und Rouen hinein, und die Stadt ist erobert: dann beredet Talbot sich mit den Engländern, läuft auch durch's Thor, oder steigt über die Mauern, und hat die Stadt wiedergewonnen.

Vier und sechzigster Brief.

'Tis not a lip or eye we beauty call,
But the joint force and full result of all.*)

Pope.

Endlich kommen wir zu dem Schillerschen Werke. Sorgfältig, bescheiden, aber zugleich so strenge, als man es einem großen Dichter schuldig ist, lassen Sie uns untersuchen, was unter seinen Händen aus diesem so häufig, und, wenn man ihn ernsthaft nahm, immer so unglücklich behandelten Stoffe geworden ist.

Er nennt sein Werk eine romantische Tragödie. An einem Schillerschen Gedichte ist nichts unwichtig, und dieser Titel am wenigsten, da er im voraus uns den Gesichtspunkt angiebt, aus welchem wir das Stück beurtheilen müssen, wenn wir ihm sein volles Recht wünschen widerfahren zu lassen. Beim ersten Blick scheint er etwas entschuldigen zu sollen, aber bei genauerer Erwägung ist er ein kühnes Versprechen. Ein romantisches Drama gehört zu den schwersten dichterischen Aufgaben, wie Sie sogleich einsehen werden.

Das Romantische, — erlauben Sie mir das Resultat einer früheren Untersuchung verbessert zu wiederholen, — steht zwischen dem Historischen und dem Fabelhaften, zwischen dem Natürlichen und dem Wunderbaren mitten inne; es ist das erste, in das letztere verkleidet. Die Phantasie staunt es an, indeß der der Verstand — die Augen zublinzt. Oeffnete er sie ganz, blickte er scharf hin, so wär' er auch bald im Reinen; aber das schöne Phantasma wäre vernichtet: — was uns im Halbdunkel eine sinnende Nymphe schien, wäre in einen dürren Baumstamm verwandelt. — Drückte er im Gegentheil die Augen völlig zu,

1802. ahneten wir gar nichts Natürliches in der Erscheinung: wiederum wäre das Romantische vernichtet, und wir hätten ein Mährchen.

Auf dieser Gränzscheid steht, wie gesagt, Johannens Charakter in der Geschichte. Schiller unternimmt es in diesem Trauerspiel, ihn auf derselben zu erhalten; uns folglich in seiner Darstellung unaufhörlich das Wunderbare ahnen, aber nie wirklich wahrnehmen, — uns die Wirklichkeit erblicken, aber nie völlig erkennen zu lassen: — und dies in einem Drama, in einer wirklichen Darstellung? — Ich gestehe Ihnen, ich glaube, daß dies selbst einem Schiller mißglücken könnte, ohne daß er deshalb weniger ein großer Dichter wäre. Wenn man uns ohne Erklärung erzählt, daß jemand geflogen sey, so denken wir uns dabei, was wir wollen und können. Wenn man ihn aber vor unsern Augen auf Luft einhertreten läßt: wie ist es möglich, nicht auf Maschinen zu rathen, oder es für ein Blendwerk zu halten.**) Das erste vernichtet das Anziehende der Erscheinung, das zweite macht sie völlig zur flachen Tändelei.

Doch ohne uns länger bei der Erörterung der Schwierigkeiten aufzuhalten, wollen wir untersuchen, wie Schiller sie überwunden hat. Zuerst die Fabel seines Werks, — das heißt nicht, das Fabelhafte in demselben, sondern die Reihe von Begebenheiten, die darin vorgestellt werden.

Einen Helm, der ihr auf eine sonderbare Weise in die Hände fällt, sieht Johanna für einen göttlichen Wink an, als Befreierin ihres Vaterlandes aufzutreten. Ihre plötzliche Erscheinung bei einem französischen Kriegerhaufen, flößt diesem Muth ein, und schreckt die Feinde, die wirklich geschlagen werden. Sie macht sich am Hofe des Dauphin als Gesandtin Gottes geltend, verspricht Orleans zu entsetzen und Karl zur Krönung nach Rheims zu führen, und — erfüllt ihr Versprechen. — Sie hält die Liebe für eine Entweihung ihres göttlichen Berufs. Da ihr Herz gleichwohl durch den Anblick des feindlichen Feldherrn Lionel so tief gerührt wird, daß sie, gegen ihr Gelübde, seines Lebens schont, schlägt die Reue darüber ihren Geist so sehr darnieder, daß sie den Muth verliert, ihre Rolle fortzuspielen, ja, sich gegen die öffentliche Anschuldigung der Zauberei durch ein einziges Wort oder Zeichen zu rechtfertigen: sie wird mit Abscheu aus Rheims verwiesen. — Indem sie in den Ardennen herumirrt, wird sie von den Feinden gefangen. Das französische Heer rückt

zu ihrer Befreiung an: aber es unterliegt. Auf die Nachricht 1802.
davon bricht Johanna aus ihrem Gefängnisse, schlägt die Engländer, wird verwundet, und stirbt. —

Die Fabel, wie Sie sehen, ist reich an Begebenheiten, aus denen, unter Schillers Händen, eine Menge äußerst anziehender Situationen hervorgehen müssen: aber sie hat Einen Fehler, den großen, sich gar nicht zu einem Drama zu eignen. Sie hat drei ganz verschiedene Katastrophen: die erste ist die Befreiung Orleans und die Krönung; — die zweite ist die Verweisung Johannens; die dritte — ihr Tod. Diese drei Katastrophen sind die Folge von ganz verschiedenen Begebenheiten, die durch nichts mit einander zusammenhängen, als dadurch daß sie nach einander geschehen. Wie sollte es möglich seyn, sie so in einander zu verschlingen, daß sie nicht *auf*, sondern *aus* einander folgen; daß der Zuschauer aus dem ersten Akte schon den Ausgang des letzten ahne und ihm durch die mittlern Ereignisse, mit immer neugespannter Erwartung, bald fürchtend, bald hoffend, entgegen geführt werde? Kurz: wie bringt man in diese Fabel Einheit der Handlung? „Aber ist denn diese so nothwendig?" — So nothwendig, wenn das Gedicht ein wahres und anziehendes Drama seyn soll, als es — verzeihen Sie das unpoetische Gleichniß, — nothwendig ist, einem Hebel, indem er wirken soll, nur Einen Ruhepunkt zu geben. Geben Sie ihm auch nur zwei, so ist er nichts als liegende Stange.

Wie aber, wenn Schillers Absicht gar nicht gewesen ist, das Hauptinteresse durch die *Fabel* zu gewinnen? Wenn er diese vorzüglich nur als das Mittel betrachtete, uns die idealische Gestalt sichtbar zu machen, in welcher die Heldin vor seiner Seele stand? — So ist es in der That. Die Jungfrau ist nur in so weit ein Drama, als die meisten Shakespear'schen Stücke es sind, das heißt, sie ist ein dialogisirtes, historisches Charaktergemälde. Diese Bemerkung verändert den Maaßstab, mit dem wir es prüfen müssen. Nun dürfen wir nicht fragen: fließen die Begebenheiten nothwendig und natürlich aus einander her? — sondern: ist die Handlung darnach eingerichtet, den Charakter von jeder sehenswerthen Seite kraftvoll und schön darzustellen?

Eine Zergliederung *der Handlung* des Stückes, das heißt, der Art, wie seine Fabel dargestellt wird, mag uns diese Fragen beantworten.

1802. Der Prolog zeigt uns das außerordentliche Mädchen in dem Verhältnisse zu ihrer Familie. Ein vortrefflicher Gedanke, die Zeichnung ihres Charakters damit anzufangen: denn am entscheidendsten geht der Werth und die Geistesgestalt eines Menschen aus dem hervor, was er seinen Verwandten ist. Johanna steht in der Mitte der Ihrigen, wie ein überirdisches Wesen, von dem sie fühlen, daß es nicht zu ihnen gehört. Die Liebe, die ihre Geschwister und selbst ihr Liebhaber für sie empfinden, ist mit anstaunender Ehrfurcht gemischt, und ihr Vater — eine Taube, die ein Adlerei ausgebrütet hat — betrachtet sie mit mißbilligendem Grauen. Sie dagegen verachtet die Alltäglichkeit ihrer Familie, in Geist und Handeln, nicht, läßt sie aber auch nicht auf sich einwirken. Versenkt in den erhabnen Gedanken ihrer Bestimmung, empfängt sie alle Liebesbeweise mit Dankbarkeit, aber ohne sie zu erwiedern. Ihr Vater schlägt ihr einen Gatten vor: sie antwortet nicht. Sie erblickt den Helm, und reißt ihn an sich. Sie hört die Schilderung des öffentlichen Elendes, und setzt den Helm auf. Sie erfährt die muthlose Resignation ihres Volkes: der Unwille begeistert sie. Sie weissagt, und stürzt fort, ihre Weissagungen zu erfüllen.

Vortrefflicher konnte der romantische Charakter nicht mit der Alltäglichkeit des Wirklichen kontrastirt und aus ihm emporgerissen werden. Wir folgen der wunderbaren Erscheinung mit Theilnahme und Ungeduld.

Der erste Akt führt uns an den Hof des Landes, zu dessen Rettung Johanna hingeeilt ist, zu dem Mittelpunkte, in den alle Schläge, die ihr unglückliches Volk treffen, zusammen fallen. Wir sehen einen jungen, liebenswürdigen, edeldenkenden Fürsten nur noch in seinem Herzen Linderung seines Mißgeschickes suchen. Vor unsern Augen erreicht es den höchsten Gipfel. Sein Schatz ist erschöpft, jede Hülfsquelle desselben versiegt. Die letzte wichtige Stadt seines Reiches fleht ihn um Hülfe an, und erklärt, daß sie schon den Vertrag geschlossen habe, der sie sonst den Feinden übergeben werde. Sein Heer ist im Begriff, ihn zu verlassen, weil er es nicht bezahlen kann. Seine Geliebte bietet ihr Schmuckkästchen dar, wenigstens d i e s e n Unfall abzuwenden, und er ist zu bedrängt, um die erniedrigende Hülfe ausschlagen zu können. Eine neue Trauerpost: der Herzog von Burgund weiset die angebotene Versöhnung zurück. Eine neue Schmach: Karls

Mutter selbst hat den fremden Knaben auf seinen Thron gesetzt! 1802.
Ein neues Unglück: gebeugt faßt Karl einen erniedrigenden Entschluß; und die letzte Stütze seines Reiches stürzt: Dünois verläßt ihn! — Begierig sehen wir uns nach der Retterin um, die Hülfe zu bringen verhieß. — Wird sie es vermögen? Ja, wird es ihr glücken, auch nur an diesem Hofe selbst, Glauben zu finden? — Mit verstörtem Gesichte bringt Lahire Botschaft. Die Jungfrau kommt nicht, Hülfe zu verheißen: sie hat schon geholfen. Es ist geschehen, wessen sie sich vermaß: die Engländer sind schon geschlagen; und nun kann sie mit der Majestät erwiesener Größe auftreten, braucht nicht erst, Glauben an sich zu erbitten oder erpralen. Sie erscheint am Hofe, und jeder Schritt, den sie thut, jedes Wort, das sie sagt, entspricht dem Charakter der Prophetin. Sie beglaubigt ihre Sendung durch Wunderzeichen, und gewinnt zugleich unser Herz, durch die Zartheit, mit der sie Karls drittes Gebet schonend verschweigt; denn nach dem ganzen Zusammenhange zu schließen, mußte dieses seinen Freund oder seine Geliebte kränken.

Dieser erste Akt trägt das Gepräge einer Meisterhand. Meisterhaft ist es, daß der Dichter Johanna und den Zuschauer, über alle Vorkehrungen weg, plötzlich in die Handlung reißt; meisterhaft, daß er den Dauphin und Agnes Sorel so liebenswürdig zeichnet, damit auch das Herz des Zuschauers für sie interessirt werde; meisterhaft endlich jeder Umstand und jede gewechselte Rede.***)

Der zweite Akt orientirt uns im Englischen Lager. Die Auftritte in demselben sind ein sehr charakteristisches Gemählde; ich übergehe sie aber, und verweile nur bei denen, in welchen Johanna erscheint. Dieser sind drei. Sie hat die Französischen Soldaten ins feindliche Lager geführt. Dunois und la Hire wollen sie abhalten, an dem Gefechte Theil zu nehmen. Sie antwortet:

Wer darf mir Halt gebieten? Wer dem Geist
Vorschreiben, der mich führt? Der Pfeil muß fliegen,
Wohin die Hand ihn seines Schützen treibt.
Wo die Gefahr ist, muß Johanna seyn,
Nicht heut, nicht hier ist mir bestimmt zu fallen,
Die Krone muß ich sehn auf meines Königs Haupt;
Dies Leben wird kein Gegner mir entreißen,
Bis ich vollendet, was mir Gott geheißen.

1802. Sie selbst also sieht sich als ein bloßes, aber unverletzliches, Werkzeug Gottes an, das blind gehorchen muß. Noch mehr zeigt sie diese Vorstellung in jener Scene, in welcher der Jüngling Montgomery sie um sein Leben bittet. Diese Scene ist offenbar jener im 21sten Gesange der Ilias copirt, in welcher Lycaon Achill um Schonung anfleht: Johannens Antworten enthalten sogar die meisten Züge, die in des Griechischen Helden Antwort vorkommen. — Der Auftritt hat viele einzelne Schönheiten, aber er thut eine widerliche Wirkung, und ist völlig zwecklos. Er folgt aus keinem vorhergehenden, er leitet keinen folgenden ein, und lehrt uns auch in Rücksicht auf Johannens Charakter nichts Neues, wenigstens nichts, was nicht ungleich besser durch eine beiläufige Rede hätte gemeldet werden können. Es macht uns die Heldin beinahe verhaßt, daß wir sie vor unsern Augen so unerbittlich würgen sehen, und noch dazu mit so kaltem Blute, und nach so langen Reden.

Besser gedacht und wichtig für die Ausmalung von Johannens Charakter sowohl, als für den Inhalt des Stückes, ist die folgende Scene, in welcher sie den Herzog von Burgund versöhnt: dafür ist dieser Auftritt in Rücksicht des Details hier und dort vernachlässigt. Wenn Johanna in demselben Augenblicke, da sie Dünois und Lahire nur mit Mühe abgehalten hat, den Herzog anzugreifen, versichert:

Unsre Arme
Sind aufgethan, dich zu empfangen, unsre Knie
Bereit dich zu verehren, — unser Schwert
Hat keine Spitze gegen dich;

wenn sie selbst versichert, sie führe einen Donnerkeil im Munde, ohne daß wir etwas mehr als blumenreiches Geschwätz von ihr hörten; wenn der Herzog gerade bei dieser Versicherung gerührt wird — Vorüber!

Der dritte Akt scheint mir der am wenigsten gelungene von allen. Den größten Theil desselben nehmen müßige Prunkscenen ein; denn anders kann man wohl solche Scenen nicht nennen, in denen weder die Handlung vorschreitet, noch die Haupt-Charaktere von neuen wichtigen Seiten beleuchtet werden. Dünois und La Hire gestehen einander ihre Liebe zu Johannen; der Herzog von Burgund läßt seine Ankunft ankündigen, er er-

scheint endlich selbst, und sagt dem Könige und Agnes Sorel Schmeicheleien; Johanna versöhnt ihn auch mit Düchatel; sie schlägt die Liebe der beiden Ritter aus, und trägt dann lange Weissagungen vor: in der That, das giebt Gelegenheit, schöne Gedanken anzubringen; aber ich sehe in dem allen nichts, was nicht ohne Nachtheil für das Stück hätte wegbleiben können, und — wer in einem Drama etwas Überflüßiges giebt, giebt etwas Fehlerhaftes. 1802.

Die letzte Hälfte des Aufzugs füllen Auftritte aus einer Schlacht, die, wie alles Vorhergehende, willkührlich und auf eine gezwungene Weise herbeigeführt ist. Johanna wird von dem Teufel — (oder ist es ein Engel? Der Dichter hat das unentschieden gelassen) — gewarnt, nicht nach Rheims zu gehen. Das scheint der größte Mißgriff in diesem Werke; denn in diesem Auftritt hört es auf, romantisch zu seyn, und wird zum Mährchen. Es ist wahr, wir sahen Johanna schon vorher übernatürliche Dinge thun; doch das irrete uns nicht, da wir uns darein ergeben hatten, sie nicht zu begreifen: aber gradezu muß man uns das Wunderbare nicht sehen lassen. Ahnden lassen kann man uns die Nähe des Geisterreichs: doch unsern Sinnen muß man dasselbe in einem historischen Stück nicht vorführen, wenn wir nicht unwillig jede Täuschung sollen zerfließen sehn. Zudem — was soll die ganze Scene? Sie hat schlechterdings nicht den geringsten Einfluß. — — Johanna kämpft mit Lionel. In dem Augenblicke, da sie ihn niederstoßen will, sieht sie ihm ins Gesicht und fühlt sich durch Liebe entwaffnet: aber das Bewußtseyn dieser unwillkührlichen Schuld bricht ihr gleich hernach Muth und Geist so sehr, daß sie ohnmächtig in La Hirens Arme sinkt. — Mit dieser Scene beginnt die Katastrophe des Stücks, oder richtiger, die zweite Handlung desselben. Sie ist von einer solchen Art, daß sie nothwendig von den meisten Lesern und Zuschauern nicht verstanden, und für unnatürlich erklärt werden muß; denn dieses plötzliche, scheinbare Umschlagen eines Charakters durch einen einzigen tiefen Eindruck, kann nur wenigen, nur leidenschaftlichreizbaren Menschen, begreiflich seyn. — Mir erlaubt der Raum nicht, weitläuftig zu beweisen, daß Schiller hier völlig, wenn auch nicht der gewöhnlichen Natur, so doch Johannens einmal angenommenen Charakter treu geblieben ist. Ich muß mich begnügen zu erinnern, daß ein romantischer Charakter nicht durch alltägliche

1802. Möglichkeit und nach alltäglichen Motiven geschätzt werden darf: wenn ein Dichter einen Perseus zum Helden wählt, so dürfen wir uns nicht wundern, diesen jetzt durch die Wolken segeln, jetzt auf der Wiese einhertreten zu sehn.

Der vierte Akt scheint mir in Rücksicht des Ausdrucks der Gefühle und der Wahl der Situationen, was der erste in Ansehung der künstlerischen Anlage ist, ein wahres Meisterstück. Der erste Auftritt, in welchem Johanna mit ihrem Herzen, mit ihrem Schicksale, mit der Gottheit selber rechtet, daß diese sie zu einer Laufbahn berief, der die Kräfte des jungen Mädchens nicht gewachsen sind, — ist von unaussprechlich schöner Zartheit. Wir sehen die heroische Schwärmerei durch das Zurückführen auf ihr Herz, plötzlich wieder in ein weiches (nicht schwaches), bescheidenes (nicht furchtsames), Weib verwandelt: — und daß sie sich ihrer Weiblichkeit bewußt wird, scheint ihr eine niederbeugende Schuld, eine unaustilgbare: denn wie soll sie aufhören zu seyn, was sie ist! — In dem Augenblicke des lebhaftesten Gefühls ihrer Schwäche, kommt Agnes Sorel, sie fast göttlich zu verehren, — kommen Dünois und La Hire, sie zu dem Triumphzuge ihrer verlornen Größe abzurufen. Ihre Wehmuth muß Seelenangst werden. — Sie stürzt fort aus der Kirche: jede Adoration des Volkes ist ihr ein neuer bitterer Vorwurf; — endlich trifft sie auf ihre Schwestern; endlich glaubt sie sich ihrem Gefühle ganz hingeben zu können. Sie bereut ihre Kühnheit, ihren Ruhm, ihre Größe wie ein Verbrechen; sie sehnt sich darnach, sich in die kleine väterliche Hütte vor den Augen der Welt zu verbergen, dem Glanze zu entfliehen, den sie zu ertragen zu schwach ist: da kommt der König und der ganze Krönungszug, der Heldin der Nation zu danken, — da tritt von der andern Seite ihr eigner Vater auf, sie der schwärzesten Verworfenheit anzuklagen, deren, nach ihren Begriffen, der Mensch fähig ist, — ach, und sie fühlt sich wirklich von einer Schuld gedrückt! — Ich habe den Dichter darüber tadeln hören, daß Johanna diesen ganzen Auftritt hindurch schweigt. Es wäre ein elender Pfuscherstreich, es wäre abscheulich gewesen, wenn er sie auch nur ein Wort hätte sagen lassen. Doch es war wohl nicht zu fürchten, daß das Genie, welches diese Situation zu denken und darzustellen vermochte, sie verderben würde. Johannens Schweigen ist einer der erhabensten und wahresten Züge in dem ganzen Gedichte. — Von

allen Bewunderern, von dem Volke das sie errettet hat, von ihren Verwandten verlassen, steht sie da. Ihr alter Liebhaber von ihrem Schäferstande her, bietet ihr die Hand, sie ins Elend zu begleiten. Es ist Schade, daß mit diesem rührenden Zuge das Stück nicht geendet seyn konnte. Man hat das Höchste empfunden, und das Gefühl ruft: genug! 1802.

Der letzte Akt verdankt, wie mir es scheint, nur der Nothwendigkeit, auch die Begebenheit zu endigen, sein Daseyn. Johanna, in den Ardennen herumirrend, wird von den Feinden gefangen; das feindliche Heer fordert ihren Tod, der Feldherr ihre Liebe. Die Franken rücken an, sie zu befreien; sie werden geschlagen. Johanna zerreißt ihre Ketten, bricht aus dem Kerker, u. s. w. Was ist das alles, als Spektakel, zwar echt theatralischer, zwar sehr interessanter, und von dem Dichter zu einzelnen erhabenen und rührenden Zügen benutzt, aber doch — Spektakel, der, wie gesagt, nur endigen soll.

Ich habe Ihnen, indem ich die einzelnen Akte durchging, das meiste gesagt, was ich über die Handlung des Stücks und über Johannens Charakter zu sagen hatte. Schiller hat diesen von der einzig möglichen Seite aufgefaßt, von der er einer wahrhaft edeln und großen Darstellung fähig war: und nun ist er auf immer verbraucht. Nächst Johannen, hat er den Charakter des Königs, der Sorel und des Grafen Dünois am ausführlichsten ausgearbeitet, und mit echt künstlerischer Feinheit und Haltung. Die übrigen Charaktere sind fast nur skizzirt, mit wenigen, aber sehr kraftvollen und wahren Zügen.

Man hat die Jungfrau von Orleans bald für Schillers trefflichstes, bald für sein mislungenstes Werk erklärt. Nach dem Gesichtspunkte, den man wählt, sind beide Urtheile gegründet. Als eigentliches Drama, steht es unter allen seinen Arbeiten am niedrigsten, oder, richtiger gesagt, am wenigsten hoch. Als romantisch-historisches Charakterstück, ist es die kühnste, erhabenste Unternehmung, die ein Dichter gewagt hat; sie wäre gelungen, wenn der Dichter nicht ins Mährchenhafte gefallen wäre. Als dialogisirte Epopöe, wenn man eine solche für möglich hält, ist es ein Meisterstück, und unter allen Schillerschen Werken scheint es mir die größten Schönheiten des Details zu besitzen, wiewohl mehr lyrische und epische, als dramatische.

1802. — Ich habe manche kecke Rüge vorbringen müssen: bei meiner großen Bewunderung gegen Schiller, schmerzt es mich; ich wünsche es gut zu machen und Ihre so gerechte Vorliebe für den glänzenden Dichter wieder versöhnen zu können. Soll ich ihm eine Lobrede halten? Das werd' ich nicht. Tadeln darf jeder den großen Mann nach seinem Gefühle, aber ihn würdig zu loben, vermag nur sein eignes Werk. Das Beste was ich daher thun kann, um jeden widrigen Eindruck auszulöschen, ist, ihn selbst reden zu lassen, Ihnen ein Paar schöne Stellen abzuschreiben. Die erste sey der lyrische Ausbruch von Johannens Empfindung im vierten Akte:

Frommer Stab! O hätt' ich nimmer
Mit dem Schwerte dich vertauscht!
Hätt' es nie in deinen Zweigen,
Heil'ge Eiche! mir gerauscht!
Wärst du nimmer mir erschienen,
Hohe Himmelskönigin!
Nimm, ich kann sie nicht verdienen,
Deine Krone, nimm sie hin.

Ach, ich sah den Himmel offen
Und der Sel'gen Angesicht!
Doch auf Erden ist mein Hoffen,
Und im Himmel ist es nicht!
Mußtest du ihn auf mich laden
Diesen furchtbaren Beruf?
Könnt' ich dieses Herz verhärten,
Das der Himmel fühlend schuf?
Willst du deine Macht verkünden,

Wähle sie, die frei von Sünden
Steh'n in deinem ew'gen Haus,
Deine Geister sende aus
Die Unsterblichen, die Reinen,
Die nicht fühlen, die nicht weinen.
Nicht die zarte Jungfrau wähle,
Nicht der Hirtin weiche Seele!

Kümmert mich das Loos der Schlachten,
Mich der Zwist der Könige?

Schuldlos trieb' ich meine Lämmer 1802.
Auf des stillen Berges Höh'.
Doch du rissest mich ins Leben,
In den stolzen Fürstensaal,
Mich der Schuld dahin zu geben, —
Ach! Es war nicht meine Wahl!

Bei Liedern der Art, wer kann vor Genuß dazu kommen sich zu erinnern, daß sie im Drama am unrechten Ort sind! — Noch eine, und zwar eine beschreibende Stelle. Es sey die Schilderung der feindlichen Heere, aus dem Prologe.

Bertrand.

Unermeßliches
Geschütz ist aufgebracht von allen Enden,
Und wie der Bienen dunkelnde Geschwader
Den Korb umschwärmen in des Sommers Tagen,
Wie aus geschwärzter Luft die Heuschreckwolke
Herunterfällt und Meilenlang die Felder
Bedeckt in unabsehbarem Gewimmel,
So goß sich eine Kriegeswolke aus
Von Völkern über Orleans Gefilde,
Und von der Sprache unverständlichem
Gemisch, verworren, dumpf, erbraust das Lager.
Denn auch der mächtige Burgund, der Länder=
Gewaltige, hat seine Mannen alle
Herbeigeführt, die Lütticher, Luxemburger,
Die Hennegauer, die vom Lande Namur,
Und die das glückliche Brabant bewohnen,
Die üppigen Genter, die in Sammt und Seide
Stolziren, die von Seeland, deren Städte
Sich reinlich aus dem Meeres=Wasser heben,
Die Heerdenmelkenden Holländer, die
Von Utrecht, ja, vom äußersten Westfriesland,
Die nach dem Eispol schaun, — sie alle folgen
Dem Heerbann des gewaltig herrschenden
Burgund, und wollen Orleans bezwingen.

Welche Diktion! Welcher Numerus! Welche echt Homerische Schilderung! Ich habe diese und einige andre Stellen wohl

1802. zehnmal gelesen, und immer drängte sich mir der Gedanke auf: wenn Schiller sich jemals entschließen könnte, der ernste Heldendichter seiner Nation zu werden: der Tag an welchem er diesen Entschluß faßte, und der, da er die Ausführung desselben vollendete, verdienten als öffentliche, literarische Feste begangen zu werden! —

Ich wenigstens thue das Gelübde, an dem Tage, da ich die Nachricht von einem solchen Entschlusse erhalte, die dreißig oder vierzig Bände des Herrn Tieck, nebst dem breit-schwatzenden Charakteristiken, den Lucinden und Gedichten der Herren S. anzukaufen und sie als Fonds zu der öffentlichen Bibliothek, deren Stiftung Lichtenberg vorschlug, nach Zelle zu schicken.

---

*) Nicht eine Lippe oder ein Auge nennen wir Schönheit, sondern die vereinte Kraft, die volle Wirkung des Ganzen.

**) Der vielbelobte Held „im poetischen Uns" Herr Tieck hat sich in seiner Genoveva zu helfen gewußt: er hat der Heiligen ein Paar Flügel der Mutter Gans angeheftet.

***) Zum Beispiel, daß Karls Gemahlin gar nicht erwähnt wird: denn dadurch würde er und Agnes an unsrer Achtung verloren haben; daß Karl bis zur Verschwendung großmüthig erscheint: sonst würde er uns durch die Annahme des Schmuckkästchens verächtlich werden. Nur der Freigebige kann ohne Erniedrigung annehmen.

Merkel, Briefe an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Produkte der schönen Literatur, Berlin, 1802, pag. 168—190 und 209—232.

Briefe über die Jungfrau von Orleans, eine romantische Tragödie von Schiller, Berlin, bey Unger. 1802.

Erster Brief.

Ich bin nicht weniger ungewiß über den Begriff des Romantischen, als Sie selbst, und bekenne gern, daß ich durch die Aufklärungen unserer Kritiker nicht aufgeklärter geworden bin. „Das Romantische, sagt der eine, steht zwischen dem Historischen und dem Fabelhaften, zwischen dem Natürlichen und dem Wunderbaren mitten inne. Es ist das erstere in das letztere verkleidet." Ein zweyter meynt, „das Romantische entstehe, wenn die Einbildungskraft ihren Zauber über die Geschichte ausgieße und das magere Skelett durch eigene Schöpfung mit Fleisch und

Haut bekleide und mit den zärtesten Tinten färbe.“ Ein Dritter 1802.
thut auf eine Definition des Romantischen freywillig Verzicht und sucht durch die Vergleichung der alten und neuen Poesie mit zwey verwandten Künsten uns zur Einsicht in das Wesen des Romantischen zu verhelfen. „Die alte Poesie, lehrt er, (und ich werde mich so genau, als möglich, an seine Worte halten,) giebt uns, wie die Bildhauerkunst, Sinnenwahrheit. Beyder Formen sind scharf begränzt und harmonisch vollendet, und Klarheit, — die Folge der bestimmten Begränzung, — und Ruhe, — die Folge der vollendeten Harmonie, — die Wirkungen, die sie auf den Beobachter hervorbringen. Die neuere Poesie, der Mahlerey ähnlich, gewährt, wie diese, nur Sinnenschein. Es finden in ihr keine begränzten Formen Statt, weil ihr eigenthümlicher Charakter das Streben nach dem Unendlichen ist; die Schönheit kommt in ihr nicht zur Erscheinung, weil gerade in dieser sich das Unendliche, auf das schärfste begränzt, darstellen muß; und Klarheit und Ruhe verschwinden, jene, weil die Form dem Beschauer nicht unmittelbar entgegen rückt, und diese, weil das Wechselverhältniß nicht vollendet ist. Aber eben darum wirft die moderne Dichtung, wie die Mahlerey, ein Medium zwischen ihre Gestalten und sucht alle Dissonanzen, mehr in dem Farbenspiele, als in den Formen, die sie in die Ferne zurücktreten läßt, zu lösen, und dieser Farbenzauber ist es, in welchem das Romantische und dessen eigenthümliche Eigenschaften, — Sinnenschein, Ahnung und mildernde Ferne, im Gegensatz von Sinnenwahrheit, Bestimmtheit und Nähe, begründet sind.“

Die Unzulänglichkeit der beyden ersten Versuche, den Charakter des Romantischen zu bestimmen, liegt, dünkt mich, am Tage. Wenn eine romantische Darstellung nichts weiter erfodert, als daß eine natürliche und an sich wahre Begebenheit auf eine wunderbare Art vorgetragen, oder gar nur durch die Einbildungskraft verschönert, also dichterisch bearbeitet werde, so gewinnt das Gebieth des Romantischen plötzlich eine unendliche Ausdehnung. Die epischen Gedichte Homers und Virgils, die noch vorhandenen und verloren gegangenen Argonautika, nebst allen Herakleen und Theseiden der Vorzeit gehören der romantischen Gattung an; und selbst an romantischen Tragödien fehlt es dem Alterthume nicht mehr. Was hätte einen so verständigen Dichter, wie Schiller ist, bewegen können, seine Tragödie als eine romantische anzukündigen,

1802. wenn er bloß auf das ihr beygemischte Wunderbare im Allgemeinen hindeuten und uns zu verstehen geben wollte, daß er uns ein zwar an sich wahres oder historisches, aber durch seine Einkleidung als wunderbar erscheinendes Ereigniß, oder gar nur eine einfache Geschichts-Erzählung, ausgestattet und geschmückt mit den Farben einer reichen Phantasie, vorhalten werde?

Zu der dritten Erklärung, oder Beschreibung, oder Andeutung des Romantischen, (ich weiß nicht, welcher Ausdruck der schicklichere ist,) scheint Kant in der Kritik der ästhetischen Urtheilskraft S. 204., oder vielmehr Schiller selbst in seiner vortrefflichen Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung, vorzüglich durch die S. 103 in einer Note aufgestellte Vergleichung zwischen plastischen und musikalischen Dichtern, die Veranlassung gegeben zu haben. Was sein durch allzugroße Kürze etwas undeutlich werdender Epitomator meynt, ist, denke ich, folgendes. Die antike Poesie, will er sagen, beherrscht die Einbildungskraft durch die durchgängige Bestimmtheit ihrer Formen. Ihr Zweck ist möglichst vollständige Nachahmung der Wirklichkeit und ihre eigentliche Kunst die Kunst der Begränzung. Durch Natur, Individualität, und lebendige Sinnlichkeit übt sie ihre Macht über uns aus und ihre in sich vollendete (absolute) Darstellung befriedigt und beruhigt die Seele. Der moderne Dichter dagegen arbeitet darauf hin, einen bestimmten Zustand des Gemüths hervorzubringen, ohne daß er hierzu eines bestimmten Gegenstandes bedarf. Sein Zweck ist die Erhebung der Wirklichkeit zum Ideale und sein Streben ist auf das Unendliche gerichtet. Durch Ideen und hohe Geistigkeit bemächtigt er sich unsers Gemüths, aber seine Darstellung eines in sich Vollendeten (Absoluten) ist nicht plastisch, nicht bestimmt genug für die Anschauung, sondern bloß bestimmt und begränzt für den Verstand. So, glaube ich, geleitet von Schillers eben so gründlicher, als faßlich ausgedrückter Idee, seinen Nachfolger verstehen zu müssen und so weit bin ich auch mit ihm einverstanden. Wenn er aber, zurückgehend auf seine Vergleichung zwischen moderner Poesie und Mahlerey, das Romantische durch einen figürlichen Ausdruck, — durch poetisches Farbenspiel erklärt und es für das Mittel hält, die Mißverhältnisse in den nicht scharf genug begränzten, nicht plastisch genug dargestellten Formen zu lösen, so gestehe ich gern, daß ich weder den Unterschied zwischen Modern und Romantisch gehörig fasse, noch begreife, warum gerade einzig die Jungfrau

von Orleans, und nicht auch Maria Stuart und Wallenstein 1802.
romantische Tragödien heißen sollen: denn beyde dürften wohl schwerlich auf das Lob vollkommen begränzter Darstellungen Anspruch machen.*)

Doch wozu ein längeres Verweilen bey willkührlichen Bestimmungen und Bestrebungen, an deren keine vielleicht der Dichter gedacht hat? Das Wort romantisch ist nicht erst seit heute und gestern in unserer Sprache; es ist schon lange und in vielfacher Beziehung von unsern Schriftstellern gebraucht worden. Lassen Sie uns, ohne Rücksicht auf den Sinn, den Schiller damit verbindet, untersuchen, welchen Begriff man bisher an diesen Ausdruck geknüpft hat.

Man sagt von einer unwahrscheinlichen Erzählung, sie klinge romanhaft. Ausschweifende und schwer zu erfüllende Ideen und Wünsche heißen romanhafte. Die Unternehmung Bonapartes auf Aegypten wurde von vielen als ein romanhafter Entwurf getadelt. Dagegen sagt man von einer Burg, die sich auf einem Fels über einen See erhebt, oder von einer am steilen Bergabhange gegründeten Stadt, die von einer grünen Wildniß umgeben wird und in ein liebliches Thal hinuntersieht, sie habe eine romantische Lage. Einem Mahler, der solche Ansichten schildert, eignet man einen romantischen Styl zu. Der wüthende Roland und Oberon werden für die berühmtesten romantischen Gedichte der Welschen und Deutschen gehalten. In allen diesen Redensarten sind die gebrauchten Ausdrücke die eigenthümlichen und können nicht mit einander vertauscht, oder für einander gesetzt werden. Aber in folgender Vergleichung eines unserer berühmten Denker: „So wie der Witz und die kalt überlegende Vernunft der Schwärmerey ungünstig sind, so ist eine dichterische Einbildungskraft, die nicht durch Kenntnisse und Gelehrsamkeit genährt, noch durch den Verstand geleitet wird, zum Ungeheuern, Romantischen und Schwärmerischen geneigt"; könnte unstreitig mit demselben, wo nicht mit größerm Rechte, für Romantisch, Romanhaft stehen. Worin kommen beyde Ausdrücke überein? und worin unterscheiden sie sich?

Beyde Wörter, denke ich, bezeichnen, (und darauf führt schon die eben angezogene Stelle,) eine Abweichung oder Entfernung von dem Gewöhnlichen. Aber diese Abweichung kann auf doppelte Art gedacht werden. Entweder man erlaubt sich keine Veränderung in der körperlichen und geistigen Natur, sondern begnügt

1802. sich, das Bestehende auf eine neue Weise zu ordnen und zu verbinden, oder man verändert die Natur selbst. Für das erste bedient sich unsere Sprache des Wortes Romanhaft, für das zweyte des Wortes Romantisch. Ich will mich genauer erklären.

Wenn man eine an sich wahre Geschichte romanhaft findet, was will man dadurch anders andeuten, als daß die in ihr vorkommenden Ereignisse zwar innerhalb dem Kreise der Wirklichkeit liegen, aber in ihrem Zusammenhange und ihren Folgen von der gewöhnlichen Erfahrung gänzlich abweichen. Wenn man einen Menschen romanhafter Begriffe in der Liebe anklagt, was giebt man ihm anders Schuld, als daß er auf eine Vereinigung von Reizen, Tugenden und Vollkommenheiten rechnet, die zwar in der Wirklichkeit zuweilen, aber in der Regel doch nur in Romanen gefunden werden? Wenn man die Pläne eines Eroberers romanhaft nennt, was zeigt man anders an, als daß er in der wirklichen Welt einen Zusammenfluß von günstigen Umständen voraussetze, dergleichen man in ihr nicht voraussetzen kann? Nicht so beym Gebrauche des Wortes Romantisch. Wer eine Gegend romantisch nennt, will dadurch anzeigen, daß die Natur und ihre bildende Kraft nicht innerhalb ihrer gewöhnlichen Gränzen stehen geblieben sey, sondern sie verlassen und sich in einer außerordentlichen Schöpfung geäußert habe. Wer von einem romantischen Zeitalter redet, versteht darunter das Zeitalter der Ritter, einer Klasse von Helden, die ihren Mann mit einem Säbelhiebe von oben bis unten spalteten und durch das Meer von Gibraltar nach Ceuta hinüberschwammen. Wer endlich von romantischen Gedichten spricht, denkt immer an einen Orlando, Oberon und ähnliche Rittergedichte: denn in ihnen werden die gewöhnlichen Bedingungen der Wirklichkeit aufgehoben, und die Phantasie herrscht nach Willkühr; mit andern Worten, die Dichter jener Werke erhöhn und benutzen für ihren Zweck nicht bloß die unter den Bedingungen der Erfahrung und dem Ansehn eines geheiligten Glaubens stehenden Wesen und Kräfte der Körper- und Geisterwelt, sondern verändern die Natur selbst und bilden sie um.

*) Nach der Erklärung eines vierten, ist das romantische Gedicht ein solches, das nicht für den Verstand, sondern nur für die Phantasie wunderbar ist. Aber wer mag behaupten, daß von der letztern das Uebernatürliche in der Jungfrau von Orleans aufgefaßt und als solches erkannt werde?

Zweyter Brief. 1802.

Ich kann mir die erste Bemerkung, die Ihr Brief enthält, sehr wohl gefallen lassen, oder vielmehr, ich bin ganz Ihrer Meinung, daß Romanhaft und Erdichtet und Romantisch und Abenteuerlich, sich nach meiner Bestimmung, einander berühren*) und eben darum die Wörter Romanhaft und Romantisch in Fällen, wo einer dieser an sie geknüpften Nebenbegriffe erwekt werden soll, noch oft mit einander verwechselt werden, ungeachtet der Sprachgebrauch sich auch hierin geläutert hat, und schwerlich Jemand noch in unsern Tagen den Alciphron einen romantischen Briefsteller nennen wird. Wenn indeß Romanhaft und Romantisch durch die ihnen beygemischten Ideen zuweilen als Synonymen behandelt und für einander gesetzt werden, so sind sie doch im Grunde nichts weniger, als Synonymen, sondern bezeichnen in der That ganz verschiedene Begriffe.

Ungleich bedeutender ist für mich Ihre zweyte Bemerkung. „Das Wort Romantisch, sagen Sie, ist, nach dem gegebenen Begriffe, mit dem Wunderbaren ganz einerley, und die Rüge, die Sie sich gegen die Bestimmung eines Ihrer Vorgänger erlauben, trifft Sie selbst. Homer und Klopstock verändern die Natur so gut, wie Ariost und Wieland, und ich sehe nicht ein, warum nach Ihrer Erklärung, die Ilias und der Messias nicht eben so gut romantische Gedichte heißen sollen, wie Orlando und Oberon.“ Erlauben Sie mir zu meiner Rechtfertigung, Ihnen meine Gedanken über den Unterschied, der zwischen dem Wunderbaren Statt findet, vorzulegen.

Ungeachtet alles Wunderbare aus einer gemeinsamen Quelle, aus dem Uebersinnlichen, sich ableitet, so kann man doch eine doppelte Verschiedenheit, die hier obwaltet, unmöglich verkennen. Die eine Art des Wunderbaren entsteht, wenn, es sey auf den Grund einer Sage, oder eines verjährten Aberglaubens, immer aber durch dichterische Willkühr, fremde Kräfte der sinnlichen für uns begränzten und bestimmten Natur geliehen oder in sie aufgenommen, und die Gesetze der letztern durch die Einwirkung der erstern aufgehoben und verletzt werden. Die zweyte Art, ich möchte sie die heilige oder geheiligte nennen, entspringt, wenn ein allgemeiner Volksglaube eine übersinnliche Welt, einen Olymp und einen Orkus, einen Himmel und eine Hölle sich schafft und

1802. und selbige mit der sinnlichen Welt verknüpft. Die erste Art ist die eigentliche und gewöhnlichste Quelle des Romantischen und giebt einer Menge phantastischer Wesen und Wirkungen den Ursprung, die zweite kann es werden.

Die Sphäre der durch religiösen Glauben gebildeten übersinnlichen Natur ist nämlich entweder unbegränzt, nimmt, was Ueberlieferung und Phantasie ihr zuführen, willig auf und heiligt das Aufgenommene, oder das religiöse Wunderbare macht eine für sich bestehende, in sich geschlossene und nach festen Normen bestimmte und geordnete Welt aus. Jenes war der Fall bey den Griechen. Die Phantasie ihrer Dichter fand in dem Gebiethe der Mythologie einen freyen Spielraum. Sie konnten die ihnen gegebene übersinnliche Welt vielfach ausbilden, ohne sie verändern zu dürfen, und sie erweitern, ohne aus ihr herauszugehn. Aber eben darum hat auch das Romantische zu der griechischen Poesie keinen Zutritt erhalten. Dieses findet in der christlichen Religion Statt. Die übersinnliche Welt, an die sie uns zu glauben befiehlt, ist schlechterdings ein in sich vollendetes Ganzes und was wir von ihr wissen können und wie wir sie uns denken sollen, in unsern so genannten heiligen Büchern festgesetzt. Dem Dichter, der den Stoff zu seinen Dichtungen aus ihr entlehnt, ist es daher nicht, wie den Griechen erlaubt, sie mit neuen Wesen und Kräften zu bevölkern, noch die Natur der in ihr bestehenden umzubilden, nicht erlaubt, die letztern, außer der Sphäre, die ihnen die Schrift anweist, zu brauchen, noch ihre Wirksamkeit über den Zeitraum, den sie ihr zueignet, auszudehnen. Nimmt er sich solche Freyheiten heraus, läßt er seine Phantasie in diesem Gebiethe willkührlich walten, so wird die übersinnliche Welt eine Quelle des Romantischen für ihn werden und seine Dichtungen den Charakter des Romantischen tragen.

Ich will mich, zur Bestätigung meiner Meinung, weder auf Tasso, dessen befreytes Jerusalem nicht bloß durch die ritterlichen Thaten seiner Helden und die Zaubereyen Armidens, sondern auch durch die Theilnahme der Engel und Teufel seinen romantischen Anstrich erhalten hat, noch auf diejenigen Dichter berufen, welche die Heiligen des Himmels bald ernsthaft, bald scherzhaft in ihre Gedichte gemischt und diesen dadurch die romantische Farbe gegeben haben. Aber an zwey Dichter und den verschiedenartigen Erfolg ihrer Behandlung des Uebersinnlichen, —

an Klopstock und Milton werden Sie mir, Sie zu erinnern, vergönnen. Man rühmt den ersten, und rühmt ihn mit Recht, wegen der durchgängigen Zweckmäßigkeit, Uebereinstimmung und Würde, die in seinem epischen Gedichte und in allen Charakteren und Handlungen der darinn verflochtenen übersinnlichen Wesen sich offenbart. Man tadelt in dem zweyten, und mit eben dem Grunde, mehrere Dichtungen als ausschweifend, anstößig und seltsam. Mich dünkt, die Ursache dieser Erscheinung ergiebt sich aus dem, was ich gesagt habe, von selbst. Klopstock ist nie aus dem Gebiethe des Uebersinnlichen herausgegangen, sondern hat sich vorsichtig innerhalb der Sphäre gehalten, in welche ihn seine Aufgabe einschloß, Milton hat sie verlassen. Der eine hat sich so bestimmt in alle Bedingungen und Vorstellungen, welche die Schrift der Geisterwelt beylegt, gefügt, und beyde seinen Dichtungen so geschickt angepaßt, daß wir in diesen durchaus nichts wahrnehmen, wozu jene ihn nicht berechtigten. Der andere hat sich den Gesetzen der Analogie nicht durchgehends unterworfen. Der Deutsche weiß bey aller Lebendigkeit seine Phantasie zu mäßigen und im Zügel zu halten, der Engländer läßt sie öfters nach Willkühr herrschen. Der erste, um meine Sprache zu reden, hat nie romantisch gedichtet, der zweyte dagegen ist mehrmahls in das Gebieth des Romantischen ausgeschweift und dadurch in das naheliegende des Abenteuerlichen gerathen. 1802.

Ich glaube itzt Ihren Einwurf hinlänglich beantwortet zu haben. Nicht das Wunderbare überhaupt, sondern bloß eine besondere Art des Wunderbaren, die, wie Ihnen gewiß nicht entgehen wird, ausschließend der modernen Poesie angehört, giebt den Begriff des Romantischen.

*) So nennt man z. B. die Idee eines Königs, aus Liebe zu einem Hirtenmädchen, Thron und Reich aufzugeben (also aus seiner Welt herauszugehn) und selbst ein Hirt zu werden, romantisch oder abenteuerlich.

Dritter Brief.

In der Anwendung meiner Idee sind Sie mir bereits zuvorgekommen. Allerdings sind wir, wenn uns eine Oper im neuesten Styl angekündigt wird, schon im voraus auf Gnomen, Feen und Geister, auf Kürbisse, aus denen Menschen hervorgehen, und

1802. auf Menschen, die in Thiere verwandelt werden, so gefaßt und vorbereitet, daß, uns dieß durch den Zusatz romantisch anzudeuten, unnöthig seyn würde. Nicht so mit dem Trauerspiele. Außer den Geister-Erscheinungen bey Shakspeare, (und diese fallen überdem in ein gläubiges Zeitalter und wurden damahls für Natur genommen,) ist es auf unserer tragischen Bühne so ziemlich natürlich, ja, man möchte fast sagen, allzu natürlich zugegangen und die Täuschung wenigstens von der Seite nicht gestört worden. Eine Ausnahme hiervon macht die Jungfrau von Orleans. Der Glaube an Wunderkraft und aus ihm entspringende Kraftäußerungen, der längst schon aufgehört hat Glaube zu seyn, erhält hier seine volle Gültigkeit wieder, und Gott und der Mensch, der Himmel und die Erde treten in eine unmittelbare Verbindung. Eine Gottbegeisterte erscheint und handelt unter dem Einflusse einer höhern unsichtbaren Macht. Sie empfängt himmlische Offenbarungen, weiß, ohne Mittheilung von außen, was geschehen ist, und sieht voraus, was geschehen wird. Die Thaten, die sie verrichtet, und die Gesinnungen, die sie verräth, liegen außerhalb den Gränzen ihres Geschlechts, ihrer Erziehung und ihrer bisherigen Lebensweise. Durch ein Wundergebet zerreißt sie die Ketten, die sie fesseln, und setzt sich in einem der entscheidendsten Augenblicke in Freyheit. Schon am Rande des Grabes, richtet sie sich, wie von einer fremden Gewalt gehoben, noch einmahl auf und das Rosenlicht des Himmels scheint ihre Sendung von neuem zu bestätigen. Sie sehen, der Dichter hat kühn genug die Schranken der Natur erweitert*) und, wenn ich anders den Begriff des Romantischen richtig faßte, sein Werk mit allem Rechte ein romantisches genannt.

Weit eher könnte man zweifeln, ob er es mit gleichem Rechte auch eine Tragödie genannt habe, zweifeln, nicht, weil unsre ästhetischen Lehrbücher uns andere Gesetze für die Tragödie vorschreiben, als Schiller befolgt hat, sondern weil seine eigene Theorie mit seinem Werke im Widerspruche steht.

Gewiß erinnern Sie sich noch des schönen Genusses, welchen uns ohnlängst die, in dem dritten Theil der prosaischen Schriften Schillers aufgenommene, Abhandlung über das Pathetische gewährte. Wir bewunderten beyde den Gehalt seiner Ideen für den forschenden Denker und ihre Fruchtbarkeit für den ausübenden Künstler; wir freuten uns, hier, was so selten in unsrer Sprache

ist, Tiefsinn mit Klarheit gepaart zu sehn, und stellten manche 1802.
Vergleichung zwischen ihm und andern, itzt Aufsehen erregenden, Kunstrichtern an, ohne auch nur einen Augenblick ungewiß zu seyn, wem der Vorrang gebühre. Gleich im Anfange jener Abhandlung heißt es: „Darstellung des Leidens, als bloßen Leidens, ist niemahls der Zweck der Kunst, aber als Mittel zu ihrem Zwecke ist sie derselben äußerst wichtig. Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Uebersinnlichen, und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Unabhängigkeit von Naturgesetzen im Zustande des Affekts versinnlicht. Nur der Widerstand, den es gegen die Gewalt der Gefühle äußert, macht das freye Princip in uns kenntlich; der Widerstand aber kann nur nach der Stärke des Angriffs geschätzt werden. Soll sich also die Intelligenz im Menschen als eine, von der Natur unabhängige, Kraft offenbaren, so muß die Natur ihre ganze Macht erst vor unsern Augen bewiesen haben. Das Sinnenwesen muß tief und heftig leiden; Pathos muß da seyn, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund thun und sich handelnd darstellen könne.“ Wir waren mit der Richtigkeit dieser Behauptung, die man als das Thema der ganzen Abhandlung betrachten darf, vollkommen einverstanden; wir hielten die Grund-Idee des Verfassers mit andern Ideen über das Wesen und den Zweck der tragischen Kunst zusammen, und sie erschien uns als die erschöpfende; wir prüften an ihr den Gehalt mehrerer Trauerspiele, und ihre Wahrheit bewährte sich überall. Auch Wallenstein, auch Maria Stuart erkannten wir als Beyspiele zur Regel, und erwarteten um so viel mehr ein Gleiches von der Jungfrau von Orleans. Wir haben sie gelesen und aufführen sehn, haben uns beyde gestanden, daß sie uns die Foderungen einer Tragödie nicht zu erfüllen scheine, und uns von der Ursache unserer Empfindung Rechenschaft zu geben versprochen. Ich will versuchen, Ihnen das Resultat meiner Prüfung in wenigen Worten mitzutheilen.

Die Jungfrau von Orleans ist offenbar ein Wesen, das unter doppelten Bedingungen, unter sinnlichen und übersinnlichen, steht und das ganze Stück hindurch in einer doppelten Beziehung erscheint. So lange ihr Herz sich der Eindrücke der Liebe erwehrt, ist sie der Menschheit gleichsam entnommen und an die Schranken der irdischen Natur nicht gebunden. Sobald sie der

1802. Liebe unterliegt, weicht die höhere Kraft plötzlich von ihr; die Menschheit macht alle ihre Rechte und Ansprüche geltend, und die Meisterinn des Schicksals tritt zurück in den Kreis der beschränkenden Nothwendigkeit. Allmählig wird sie ihrer Leidenschaften wieder Herr und durch Reue und Büßung ausgesöhnt mit dem Himmel. Von dem Augenblicke an stellt sich ihr altes Verhältniß von neuem her. Sie genießt der Unterstützung der Gottheit, überwältigt mit starkem Arme die Feinde Frankreichs und besiegt selbst die Schrecknisse des Todes auf eine Art, die uns die Theilnahme einer unsichtbaren Macht ahnden läßt. Welchen Einfluß hat dieser zwiefache Charakter der Heldinn auf das Stück, als Tragödie?

Mich dünkt, einen solchen, wie Schiller selbst, seinen Aeußerungen gemäß, weder wünschen noch beabsichtigen konnte. In den drey ersten Aufzügen, in denen Johanna unter dem Schutze Mariens handelt, sind in der That alle Quellen des Pathetischen gänzlich verschlossen. Wir sehen in ihr nichts, als die Kriegerinn, die, des Beystandes von oben geniessend, sich mit ihrem unüberwindlichen Schwerte überall freye Bahn macht, alle Heere und Feldherrn, die sich ihr zu widersetzen erdreisten, niederwirft und ihrem Ziele, den König der Franken in Rheims zu krönen, ungehindert mit raschen Schritten entgegeneilt. Hier offenbart sich nirgends ein Kampf oder ein Widerstand der innern Natur gegen den Andrang der äußern. Wir erblicken nur ohnmächtige Versuche physischer Kräfte gegen ein fast überirdisches Wesen, eine Reihe von Gefechten und Schlachten, deren Erfolg uns nicht einmahl lebhaft beschäftigt, weil er, so lange Johanna, die Heilige und Reine, an der Spitze steht, weder zweifelhaft ist, noch zweifelhaft seyn kann.

Dieser durchaus epische Gang des Stücks ändert sich nach der Scene mit Lionel, oder mit dem Anfange des vierten Aufzugs. Johanna, von irdischer Liebe überwunden, hat ihre Ansprüche auf höhern Schutz verloren. Das Band zwischen ihr und dem Himmel ist aufgelöst; sie steht ganz unter sinnlichen Bedingungen und erscheint von nun an als eine gewöhnliche hülflose Sterbliche. Ihre, wie sie glaubt, durch das Gefühl der Liebe befleckte Unschuld dünkt ihr ein Verbrechen und erzeugt einen innern immerwährenden Kampf, der ihr unsre ganze Aufmerksamkeit und Theilnahme erwirbt. Wir erkennen „das moralische

Selbst, das sich der blinden Gewalt des Instinkts entzieht, und 1802.
fühlen jenen verbissenen stummen Schmerz, der bey der Natur keine Hülfe findet, sondern zu etwas, das über alle Natur hinaus liegt, seine Zuflucht nimmt. Das Pathos und die tragische Kraft offenbaren sich von diesem Augenblick an in der Hinweisung auf das Uebersinnliche."

Aber beydes verschwindet auch, sobald Johanna wiederum aus dem Bezirke der Sinnenwelt in das Gebieth des Romantischen und Uebernatürlichen eintritt. Eine fremde Kraft erhebt sie von neuem über sich selbst. Jede schmerzliche Empfindung hört auf und der innere Kampf verliert sich in dem Gefühle der zurückkehrenden Gnade der höhern Mächte. Selbst ihr Tod steht mit der ganzen Handlung und mit allem, was Johanna nach dem Zusammentreffen mit Lionel erfahren und geduldet hat, in gar keiner Beziehung und unterstützt die tragische Wirkung so wenig, daß es zweifelhaft bleibt, ob wir ihn für zufälliges Ereigniß oder für eine Belohnung, welche die Himmlischen ihrer Heldinn angedeihen lassen, zu nehmen haben.

Sie sehen, wenn Schiller dem Zwecke der tragischen Kunst, wie er ihn selbst bestimmt, in der Jungfrau von Orleans genügen wollte, er ihm nur in den beyden letzten Akten des Stücks und auch hier nur unvollkommen genügt hat: denn hoffentlich wird man doch den Zusammenhang zwischen den frühern und spätern Akten nicht darein setzen, daß die Auszeichnungen des Glücks, die Johanna in jenen genießt, den Leiden, welche in diesen über sie kommen, zur Folie dienen sollen.

Vierter Brief.

„Aber, sagen Sie, wie? wenn es dem Dichter gar nicht in den Sinn kam, uns ein wahres Trauerspiel zu geben? wenn er dieses Wort absichtlich vermied und dafür das zweydeutigere Tragödie brauchte? wenn er vielleicht selbst den Zusatz romantisch wählte, um anzudeuten, daß seine Heldinn zur Hälfte einer andern Welt angehöre, und nicht ganz nach den Bedingungen der sinnlichen Natur zu beurtheilen sey?"

Ich glaube allerdings, daß diese Ansicht die richtige ist. So wenig es Schiller dem Kunstrichter einfallen wird, den Maßstab des Pathos an alle Stücke seines großen Vorbildes Shakspeare

1802. zu legen, so wenig kann Schiller des Dichters Meinung seyn, sich diesem Maßstabe unbedingt unterwerfen zu wollen. Wer seinem Genius trauen darf, mag immerhin den gewöhnlichen Pfad verlassen. Er wird nicht an dem Ziele, wo man ihn erwartet, anlangen, aber er wird sicher ein anderes finden, dessen Entdeckung seine Anstrengung belohnen wird. Mich dünkt, dieß ist der Fall mit der Jungfrau von Orleans. Ich will mich erklären.

Wenn wir in Schillers jüngstem Drama eine eigentliche Tragödie zu finden hofften, so gaben zu dieser Hoffnung unstreitig seine beyden frühern Stücke die erste Veranlassung, Wallenstein und Maria Stuart genügen der Foderung, deren Erfüllung man Jedem, der eine tragische Aufgabe zu lösen verspricht, zunächst anmuthet, der Erregung des Pathos, in einem so vorzüglichen Grade, daß sie von der Seite nur wenig zu wünschen übrig lassen. Wir bewundern in Wallenstein den Mann, der, obgleich von verderblichem Ehrgeize hingerissen und eines Verbrechens schuldig, dennoch dem Schicksale eine unbezwinglich große Seele entgegensetzt und unter allen Verfolgungen und Widerwärtigkeiten des Glücks unerschüttert sein Haupt emporträgt, so wie wir in Maria Stuart unsre ganze Theilnahme einer Königinn schenken, die, von Liebenswürdigkeit und Jugend geschmückt, und zu den Ansprüchen auf Krone und Scepter berechtigt, mit Würde und Standhaftigkeit alle auf sie gehäuften Kränkungen und Leiden erträgt, und noch im letzten entscheidenden Augenblicke uns das Bild einer Ehrfurcht gebiethenden Entsagung vorhält. Mag die ins Einzelne gehende Kritik an beyden Stücken noch so viele Unvollkommenheiten und Mängel ausspähn; nie wird sie umhin können, zu gestehn, daß beyde dem Zweck der Kunst entsprechen, — daß sie das Gemüth beherrschen und stimmen, und es so stimmen, wie die tragische Kunst beabsichtigt. Eine solche Stimmung erhalten wir denn freylich durch die Jungfrau von Orleans nicht: allein ist es die Schuld des Dichters, wenn wir von ihm erwarten, was er uns nicht zu geben gedachte? Gerechter Tadel würde ihn dann erst treffen, wenn uns sein Stück gar nicht stimmte, oder die Stimmung, die es hervorbrächte, unentschieden und unsicher bliebe. Beydes ist Schillers Fall nicht.

Johanna von Orleans bringt, wie ich glaube, gerade die Stimmung hervor, die das Romantische in der Natur und das Romantische in der Kunst, wenn letzteres rechter Art ist und

geschickt behandelt wird, hervorbringen muß. Die kühnen Schöpfungen der Natur und der Zeit, — wild neben einander gethürmte Felsen, zerfallene Festen auf steilen Höhen, Trümmer, durch vulkanische Ausbrüche bewirkt, erfüllen mit Bewunderung und Erstaunen: aber wenn jene Felsen, Ruinen, Trümmer von einladenden freundlichen Gegenständen umgeben werden, wenn der Felsen der Eingang zu einem reizenden Thale ist, die Ruinen in klarem Gewässer sich spiegeln, und zwischen Lavatrümmern reiche Fruchtbäume und wallende Saaten sich hinschlängeln, so mildert der Eindruck des Anmuthsvollen und Lieblichen den des Erhabenen und Schauerlichen, und es entsteht eine gemischte Empfindung, der wir uns mit Wohlgefallen und Theilnahme überlassen. 1802.

Ganz so ist es mit der Jungfrau von Orleans. Diese höhere Gestalt, die den Göttlichen verwandt ist, erschüttert auf mannigfaltige Weise. Das Geheimnißvolle, das auf ihrer Erscheinung ruht, die Härte, mit der sie gegen die Engländer wüthet, die Kälte des jugendlichen Herzens, das, wie sie selbst sagt, nichts von Liebe weiß und wissen darf, das Fremde, Unbegreifliche, Strenge in ihrem Handeln und Benehmen, — alles verräth ein Wesen, das von uns nicht gefaßt werden kann, und erfüllt mit einer gewissen schauerlichen Empfindung. Aber eben dieses uns fliehende Wesen gehört wieder in so vielen anderen Hinsichten der Menschheit an. Aus dem Hirtenstande entsprossen, vergißt sie auch in der Rüstung nicht, und erinnert sich mitten auf dem Schlachtfelde, daß ihre Hand einst den unschuldigen Hirtenstab geführt und ihre Brust an der eines theuren Vaters und lieber Schwestern geruht habe. Weit entfernt, sich auch nur das kleinste Verdienst von dem, was durch sie geschehen ist, zuzueignen, führt sie alles in heiliger Demuth, auf die erhabene Jungfrau, die Mächtiges in ihr wirke und den unkriegerischen Arm mit Kraft ausrüste, zurück. Gegen die Engländer allein unerbittlich, biethet sie ihre ganze Beredtsamkeit auf, um Friede und Freundschaft zwischen den Franzosen zu stiften, und versöhnt Karl mit Philipp und diesen mit du Chatel. Endlich findet auch die Liebe den Zugang zu ihrem Herzen und ihr nach stürmt ein ganzes Gefolge von Leiden, — falsche Anklage, Verbannung, Menschenhaß und Gefangenschaft und knüpft sie immer enger und fester an uns. Durch diese milde Mischung des Rührenden und des Erhabenen mit dem Gefälligen ist es dem Dichter gelungen,

1802. einen Charakter von eigner zarter Haltung zu bilden und durch ihn jene entschiedene, nicht pathetische aber romantische Stimmung zu begründen, der sich das Gemüth so willig öffnet und hingiebt.

Fünfter Brief.

„Und Sie wären also, fragen Sie mich, durch die Jungfrau von Orleans vollständig befriediget worden? vollständiger vielleicht sogar als durch Wallenstein und Maria Stuart? Der glücklich durchgeführte Charakter Johannens und der durch ihn erzeugte Eindruck hätten also alle andern Betrachtungen in Ihnen verschlungen und Ihnen keine Zeit gelassen, Ihre Aufmerksamkeit auf die Anlage, den Gang und die übrige Ausführung des Stückes zu richten? Oder sind Sie der Meinung, daß das Ganze durchaus vortrefflich sey? oder leben Sie des Glaubens, daß ein Dichter, der sich einmahl von den Gesetzen der Wirklichkeit entbunden habe, sich schon auch von den herkömmlichen des Drama entbinden dürfe?“

Erlauben Sie mir zuvörderst alle Vergleichung zwischen den beyden frühern Stücken des Dichters und dem jüngsten Erzeugnisse seiner Muse abzulehnen. Ueberlassen wir es denen, sich in die Entwickelung von Aehnlichkeiten und Unähnlichkeiten zu verlieren, die es bequemer finden, einen einmahl fertigen Maßstab an ein poetisches Werk anzulegen, als einen neuen dafür zu suchen. Was Wallenstein und Maria Stuart sind, sind sie durch die Absicht des Dichters, und wenn Johanna etwas anderes ist, als beyde, so ist sie es sicher, weil sie es seyn sollte.

Aber auch nur die vorgeschlagene Vergleichung lehne ich ab, nicht das Eingehn in die Frage überhaupt. Sie vermissen also in der Jungfrau von Orleans, was andere vor Ihnen vermißten, — das in einander Greifen der einzelnen Theile, das Vorbereitende und Fortschreitende der Handlung, das Hinwirken zu einem Ziele. Es scheint Ihnen, der Dichter habe dießmahl, wider seine Gewohnheit, die einzelnen Begebenheiten mehr neben einander gestellt, als unter einander geordnet, und in seinem Stücke mehr eine historische Folge beachtet, als eine dramatische Beziehung beabsichtigt. Sie möchten, mit einem Worte, gern sein

eigenes Beyspiel, die Regel des Aristoteles und das totum ponere nescit Horazens gegen ihn geltend machen. 1802.

Ich gestehe Ihnen unverholen, daß ein dramatisches so wie überhaupt jedes poetische Kunstwerk mir ebenfalls dann erst alle Befriedigung gewährt, wenn es mit seinen übrigen Tugenden auch die der formellen Zweckmäßigkeit verbindet. Ein großer Theil unseres Wohlgefallens an der Iphigenia Göthens entsprang aus keiner anderen Quelle, als dieser. Alles in dem genannten Stücke ist zweckmäßig in hohem Grade. Ueberall herrscht strenge Nothwendigkeit, nirgends Willkühr. Es läßt sich nichts hinzusetzen, ohne den ruhigen Eindruck des Ganzen zu stören, nichts hinwegnehmen, ohne die Einhelligkeit in dem freyen Spiele der Gemüthskräfte zu unterbrechen. Dem Dichter genügte sein Gegenstand so durchaus, und er fand in ihm alles, was er zur Entwickelung seiner dramatischen Handlung bedurfte, so vollständig, daß er nirgends gezwungen oder auch nur versucht ward, ihr etwas Fremdartiges beyzumischen und von dem Stoffe zu entlehnen, was eigentlich nur der Form verdankt werden soll.

So ist es allerdings nicht in der Jungfrau von Orleans, und so, (setze ich, eingedenk, daß ich jeden auf Vergleichung gegründeten Maßstab verworfen habe, so gleich, um aller Mißdeutung vorzubeugen, hinzu,) so konnte es auch in ihr, so kann es vielleicht in keinem Schauspiele seyn, das, von einer wirklichen Thatsache ausgehend und auf sie gegründet, die Freyheit der dichterischen Einbildungskraft beschränkt und ihr unaufhörlich historische Ansichten unterschiebt. Ein Schauspiel der Art wird nothwendig vieles von der Wirklichkeit, aus der es genommen ist, und je treuer es ihr bleibt, um so mehr von ihr in sich überleiten. Die Ereignisse werden immer an die Zufälligkeit der wirklichen Welt und die Anordnung derselben an die Abhängigkeit des Dichters von ihr erinnern. Ein reich gestaltetes Leben von außen wird den Mangel der Uebereinstimmung im Innern, und die Anschaulichkeit der Gestalten den Mangel der formellen Zweckmäßigkeit überragen müssen, beydes aber zu geben, nur einem vorzüglich ausgestatteten Geiste möglich seyn.

Und in der That in die Erfüllung jener Foderungen setze ich das eigenthümliche Verdienst, welches sich Schiller um die dramatische Bearbeitung der Geschichte der Jungfrau von Orleans

1802. erworben hat. Es ist schlechterdings nicht zu läugnen, daß in der Anordnung des Ganzen, vorzüglich in der ersten Hälfte, keine feste Verkettung der einzelnen Theile, keine nothwendige Beziehung des einen auf den andern sich offenbart. So gar die entschiedenen Lobredner des Dichters haben gestanden, daß mehrere Scenen der dramatischen Wirkung Eintrag thun, und der Verfasser selbst hat für gut gefunden, sein Stück, zum Behuf der scenischen Darstellung, vielfältig zu verändern und zu verkürzen. Aber so gewiß das alles ist, so wahr ist es auch, daß die Menge merkwürdiger, hier in Bewegung gesetzter Individuen, die Art, wie der Dichter jedes derselben zur Anschauung bringt, die Erfindungskraft, die sich in der Herbeyführung der Situationen und Scenen äußert, — ein Lob, welches ich jedoch auf die einförmigen Schlachtscenen nicht ausgedehnt wissen will, — endlich der Einfluß einer andern Welt, der von Anfang an die Erwartung spannt und dem Charakter der Hauptperson eine so eigenthümliche Bedeutsamkeit giebt, kurz, daß das gestaltreiche Leben, das sich vor uns entfaltet, indem es sich der Phantasie bemächtigt, hier, wie in so manchen Stücken Shakespeares, den Sieg über die Reflexion davon trägt und sie nicht zur Thätigkeit kommen läßt. Gewiß sind Sie mit mir einstimmig, daß nur ein Geist von eigner Kraft und Anlage eine dramatische Darstellung, wie Johanna ist, wagen dürfe, und warlich, mehrere Beyspiele haben bereits gezeigt, wie sich beschränktere Geister, wenn sie ähnliche Wagnisse zu bestehen meynen, verirren. In dem sie in der Kunst sich von allen technischen Rücksichten entbinden zu können glauben, und den Mangel an Zweckmäßigkeit durch keine wahrhaft ästhetischen Eigenschaften vergüten, rauben sie ihren Dramen das Einzige, was ihnen noch einigen Anspruch auf den Nahmen von Kunstwerken giebt, ohne den Leser und Zuschauer auf irgend eine Art für die Einbuße zu entschädigen.

Sechster Brief.

Ich bin Ihnen noch auf einige Fragen, die unser Briefwechsel in Anregung gebracht hat, und die ich aufgespart habe, um mich in meiner Gedankenreihe nicht zu unterbrechen, meine Antwort schuldig und eile, sie Ihnen in diesem Briefe zu geben.

Sie verlangen zu wissen, ob ich von der Objectivität der Schillerschen Tragödie eben so lebhaft überzeugt sey, wie andre Kritiker. Wenn man ein Gedicht objectiv nennt, in so fern es die Einbildungskraft nöthigt, thätig und erzeugend zu seyn, und jedem fremden aus Empfindung oder Reflexion entspringenden Nebeninteresse den Zugang verwehrt, so sehe ich nicht ein, was mich abhalten könnte, jenen Kunstrichtern im Allgemeinen beyzutreten; auch glaube ich bereits in dem Vorgehenden darauf hingedeutet zu haben. Aber darum kann ich doch nicht umhin, zu bekennen, daß die Objectivität, wie ich sie in Göthens Iphigenia finde, mir ungleich höher und vollendeter zu seyn scheint, als die, welche sich in Schillers Tragödie offenbart. Was ein Denker, den wir beyde schätzen, von Homer und Ariost, in Hinsicht dieses Punktes, behauptet, das paßt so vollkommen auf unsre beyden Landsleute, daß ich seine Worte unverändert beybehalten kann. „Beyde besitzen einen hohen Grad der Objectivität, beyde zeichnen sinnliche und lebendige Gestalten; aber nur in Göthe leuchtet das Streben nach der vollendeten Darstellung eines Gegenstandes hervor. Beyde sind treue Mahler der Welt und Natur, aber Schiller gefällt mehr durch den Glanz und den Reichthum seiner Farben; Göthe zeichnet sich mehr durch die Reinheit der Formen, durch die Schönheit der Composition aus. Der eine behandelt seine Gruppen mehr als Ganze, der andere mehr als Massen; dem einen liegt mehr daran, daß die Einbildungskraft bestimmt dieses oder jenes Bild erzeuge, der andre ist zufrieden, daß sie überhaupt Bilder in einem gewissen Ton und Rhythmus erzeuge. Der erstere wirkt mehr bildend oder plastisch, der andere mehr stimmend oder musikalisch.“ 1802.

Diese Bemerkung gilt dem Ganzen; die, welche ich Ihnen itzt mitzutheilen habe, beziehen sich auf das Besondere, — auf die plötzliche Verliebung Johannens in Lionel, und auf die Anklage ihres Vaters. Man hat jene als durchaus unnatürlich verworfen und diese für eine unglückliche Erfindung des Dichters erklärt, indem dadurch völlig zweifelhaft werde, ob Johanna schuldlos sey, oder nicht. Vielleicht läßt sich die Gültigkeit der ersten Rüge, wenn nicht läugnen, doch beschränken. Johanna, könnte man sagen, schon als Hirtinn immer sinnig in sich gekehrt, von jeher in den Träumen einer idealischen Welt lebend, und

1802. — was hauptsächlich hieher gehört, — noch vor ihrem Berufe zur Retterinn Frankreichs, der Liebe ihr Herz verschließend, hatte sich längst in ihrer Einsamkeit ein Bild von dem Manne, der ihr Herz rühren sollte, entworfen, fand es unvermuthet in Lionel und fühlte sich so, wie von einem unerwarteten Zauber, ergriffen. Indeß hat diese Auflösung freylich den Fehler, daß sie nicht unmittelbar aus dem Charakter Johannens hervorgeht, sondern erst durch Reflexion über ihn gewonnen wird. — Gründlicher läßt sich dem zweyten Einwurfe begegnen. Thibaut, Johannens Vater, ist nach allem, was wir durch den Dichter von ihm erfahren, ein ängstlich frommer Mann, abergläubisch in hohem Grade und in nicht geringerm argwöhnisch auf seine, ihm und ihren Schwestern an Gesinnung und Sitten so ganz ungleiche, Tochter. Wenn er Johannen beschuldigt, daß sie um Mitternacht Wurzeln grabe, Tränke bereite und Zeichen in den Sand schreibe, so folgt ja aus alle dem nicht (wenigstens hat der Dichter zu dieser Behauptung keine Veranlassung gegeben) daß die Anklage Wahrheit sey; es folgt bloß, daß der Vater es glaube, und mehrere, gewiß schuldlose, Handlungen seiner Tochter mißdeute, wie denn auch, zum deutlichen Beweise, daß dieß die eigentliche Meinung des Dichters sey, dem Alten gegen über, der heller sehende Raimond unerschütterlich an ihrem bescheidenen tugendlichen Sinne festhält und ihren Gehorsam, ihre Demuth und die treue Erfüllung ihrer Pflichten geltend zu machen sucht. Sollte der Vater in der Folge Johannen öffentlich vor König und Volk beschuldigen und der Zauberey verdächtig machen, so konnte dieß schlechterdings, ohne Verletzung aller Natur und Wahrscheinlichkeit, nicht geschehen, wenn sein Charakter nicht gleich von allem Anfange an so gefaßt und seine Gesinnung so dargestellt wurde. Nicht also den Dichter trifft der Tadel; er fällt auf die Kunstrichter, die seine Absicht verkannten, zurück. Und was will man vollends mit dem Verstummen Johannens im Angesicht des Vaters, mit diesem, wie man meynt, deutlichen oder doch höchst verdächtigen Kennzeichen ihrer Schuld? Gerade von ihr, der zerknirschten, tief verwundeten, reuigen Sünderinn, erwartet man in dieser Situation, daß sie, das Gericht des Himmels in der väterlichen Anklage erkennend, dulde und schweige, und von dem Dichter, daß er nicht muthwillig gegen sich selbst wüthe und das tragische Pathos zerstöre.

Und itzt noch ein Wort über den Gebrauch des lyrischen Sylben- 1802.
maßes in Schillers Tragödie, oder vielmehr über die Einmischung der in das Gebieth der lyrischen Poesie gehörenden Stellen. Ich bin allerdings von der Schönheit mehrerer derselben nicht weniger durchdrungen, als Sie, allein ich zweifle, daß sie in dem Drama an ihrem Orte sind. Als ich Maria Stuart las, ward ich von keiner Scene lebendiger ergriffen, als von der ersten des dritten Akts, in welcher sich die Königinn dem Gefühle der neuen Freyheit überläßt und in frohen Erinnerungen und Ahnungen schwelgt. Ich versprach mir von ihr eine ungemein glückliche Wirkung auf der Bühne, und diese um desto sicherer, da ich hoffen durfte, sie mit Wahrheit und Wärme vortragen zu hören. In der That ward ich auch von Seiten der Künstlerinnen nicht getäuscht, aber ich fühlte mich dennoch bey weitem so nicht erwärmt und begeistert, als ich es innerhalb dem Bezirke meines einsamen Zimmers gewesen war. Alle die zarten Ideen und regen Bilder, alle die Nähen und Fernen, die meine lyrisch gestimmte Phantasie nach den bekannten Sätzen geschäfftig ausgemahlt, mit andern verknüpft und vielfach verschönert hatte, zerflossen in dem kältenden Nebel der Gegenwart, oder verloren doch ihren rosigen Schimmer. Eine ähnliche Täuschung habe ich bey mehrern lyrischen Stellen in der Jungfrau von Orleans, und gewöhnlich bey den gelungensten, erfahren, ob durch meine, ob durch der Darstellenden, oder durch des Dichters Schuld, wage ich nicht zu entscheiden. Aber vielleicht hat hier die Schauspielkunst ihre Gränze gefunden; vielleicht eilt in der höchsten Region, zu der die Poesie sich zu erheben vermag, der innere Mensch dem äußern zu weit voraus, als daß dieser jenen erreichen und fassen könnte, oder vielleicht ist dieß zu leisten einzelnen glücklichern Naturen allein, und nur in einzelnen heitern Lebens-Momenten vergönnt.

Doch wie dem auch sei, in Hinsicht der lyrischen Stellen darf wenigstens die Mimik sich nicht über den Dichter, sondern einzig über die Unzulänglichkeit ihrer Mittel beklagen. Nicht so in denen, die an die schlimme Manier des Euripides erinnern, ich meyne in den rhetorischen. Wenn hier die Schauspielkunst ihre Kräfte vergebens anstrengt, so ist das Mißlingen unstreitig die Schuld des Dichters, der nicht tief genug in seinen Gegenstand eingedrungen ist. Indeß hat glücklicher Weise auch von

1802. der Seite über die Jungfrau von Orleans ein wachsamerer Genius gewaltet, als über Maria Stuart, in der man, und vorzüglich in den beyden ersten Acten, bey aller Anstrengung des Künstlers, den Dichter nur zu oft vorhört.

Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste Leipzig, 1802, 66. Band, 1. Stück pag. 135—170.

1803.

Die Braut von Messina, von Schiller. 1803.

(Aus einem Br. aus Jena v. 20. März.)

— Hunderte zog der Komödienzettel von hier nach Weimar. „Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder; ein Trauerspiel mit drei Pausen, von Schiller" lockte Alles hinüber. Nach vier Uhr schon war das Schauspielhaus gedrängt voll.

Zwei Brüder, die einander tödtlich hassen, vereinigt das Flehen der Mutter, der Fürstin von Messina, nach ihres Gemahls Tode, wieder. Sie vergeben, wollen vergessen, und schwören als Brüder sich zu lieben. Beide verlieben sich in eine Unbekannte, in — ihre Schwester, die die Mutter heimlich hat erziehen lassen, da ihr Gemahl befahl, sie ins Wasser zu tragen, weil der Astrolog ihm den Untergang seines Hauses, durch sie, geweissagt hatte. Unwissend, daß er ihn bei seiner Schwester treffe, was jener auch nicht wußte, trifft der jüngere den älteren Bruder bei der Braut, sieht in ihm nur den Nebenbuhler und stößt ihn nieder. Alles entdeckt sich, und der verzweifelnde Bruder entleibt sich selbst. — Dies kürzlich der Inhalt.

Dieses Schauspiel hat nach Art des griechischen, den doppelten Chor, der bald rathet, bald straft, bald den Zuschauern Worte des Bedauerns und Erwägens, auch oft Aufklärungen in den Mund legt, und dieser Chor, der nicht gesungen, sondern de-

1803. klamirt wurde, that trefliche Wirkung. Besonders zeichnete sich dabei, in der Deklamazion, der eine dieser Chorführer, Herr Graff aus. Im letzten Akt kam (wie bei der Aufführung des Alarkos*) die Beleuchtung des Theaters durch eine zwölfarmigte Lampe von Oben, was eine schöne Wirkung, herrlichen Schatten und mahlerisches Licht eines Helldunkels giebt, besonders in den frappanten Szenen, wo des Bruders Leichnam auf der Bahre liegt, und zuletzt, wo die erleuchtete Kapelle, mit dem Begräbniß des Fürsten von Messina, sichtbar wird.

Erschütternd sind die Situationen in diesem Akt, in welchem die Mutter die Früchte ihres Leibes, sich selbst, und in welchem der Sohn sich und seine Erzeugerin verflucht.

Das Stück wurde sehr gut gegeben. Mad. Miller löste, als Fürstin, eine schwere Aufgabe mit allgemeinem Beifall. Demois. Jagemann stellte die Braut von Messina mit all dem Zauber ihrer Kunst dar, der dieser vortreflichen Schauspielerin stets zu Gebote steht. Don Manuel und Don Cesar, die Brüder, wurden von Hrn. Cordemann und H. Haide dargestellt. Letzterer spielte, besonders in dem letzten Akt, ebenso vortreflich, wie er eine etwas ähnliche Rolle (der Situazion nach) als Mörder bereits im Alarkos gespielt hat.

Nach der Vorstellung wurde dem Dichter ein lautes Vivat! gerufen; das erste dieser Art in dem Weimarschen Schauspielhause.

Zeitung für die elegante Welt, Leipzig, 1803, 31. März.

Schillers Braut von Messina.

(Aus Weimar eingesandt.)

Endlich ist unser heißer Wunsch befriedigt worden. Wir haben Schillers Braut von Messina gesehen, und ich eile, Ihnen Nachricht von dem Eindruck zu geben, den dieses neue Meisterwerk auf mich gemacht hat. Ich sage mit Fleiß: auf mich; denn die Stimmen sind sehr getheilt, und das große Publikum hat durchaus die Absicht des Dichters bei diesem, ganz nach dem Schnitt der alten Tragödie geformten, Stücke nicht erfaßen können. Die Jenaischen Studenten aber (32 Wagen

*) Trauerspiel von Friedrich von Schlegel.

voll) riefen, nachdem der Vorhang gefallen war, im Hause selbst 1803.
dem Dichter ein Vivat! welches von dem Herrn Doctor Schütz aus Jena, einem Sohne des berühmten Hofraths Schütz, angestimmt wurde. — Die Chöre sind vielleicht das Sublimste, was wir in unserer Sprache im Lyrischen besitzen. Eine andere Frage ist: ob sie auf unsere Bühne gehören. — Doch ich eile, Sie mit dem Ganzen bekannt zu machen, dessen Plan Sie mehr als einmal an Julius von Tarent, oder an Klingers Zwillinge erinnern wird.

Cesar und Manuel, Söhne des Beherrschers von Sicilien, haßten sich von Kindheit auf. So lange der Vater lebte, hielt seine Würde, seine Strenge sie im Zaume; nun aber ist er seit drei Monden todt, und zum Schlachtfeld wurde die Stadt, Schwert traf auf Schwert. Endlich werden Beide von Isabellen, ihrer Mutter, überredet, sich bei ihr unfeindlich zu sehen, und diese Hoffnung verkündet sie, als das Stück anhebt, den stummen Aeltesten von Messina. Dann befiehlt sie einem alten treuen Diener, sich nach einem wohlbekannten Kloster zu verfügen, welches einen theuern Schatz ihr aufbewahrt, den dieser Diener einst dahin geflüchtet hat auf bessere Tage. Jetzt soll er der Glücklichen das theure Pfand zurückbringen. Er gehorcht. Isabelle entfernt sich, und der Chor tritt auf. Er besteht aus 14 Rittern, deren je 7 und 7 das Gefolge der Prinzen ausmachen. Diese treten einander gegenüber, und sprechen den Chor, der eigentlich aus Betrachtungen besteht, welche auf die Situation Bezug haben, welche aber, durch die Kunst des Dichters, zu herrlichen lyrischen Ausbrüchen geworden sind. Hier z. B. eine Stelle. Cajetan, der Anführer des Einen Chors, nachdem er die Bemerkung gemacht, daß der tiefe Fall auf die donnernde Höhe folge, spricht weiter:

Darum lob' ich mir, niedrig zu stehen,
Mich verbergend in meine Schwäche!
Jene gewaltigen Wetterbäche,
Aus des Hagels unendlichen Schlossen,
Aus den Wolkenbrüchen zusammen geschossen,
Reißen die Brücken und reißen die Dämme
Donnernd mit fort im Wogen-Geschwemme,
Nichts ist, das die Gewaltigen hemme.

1803. Doch nur der Augenblick hat sie geboren;
Ihres Laufes furchtbare Spur
Geht verrinnend im Sande verloren,
Die Zerstörung verkündigt sie nur.
Die fremden Eroberer kommen und gehen,
Wir gehorchen, aber wir bleiben stehen.

Die letzten Zeilen werden dann gewöhnlich vom ganzen Chor nachgesprochen, welches im Lesen die Wirkung auf die Phantasie vielleicht nicht verfehlen mag, auf der Bühne aber leider so klingt, als ob Schüler alle auf einmal ihre Lection auffsagten. — Isabella tritt nun mit ihren Söhnen herein. Der Chor bewillkommt sie mit einigen sehr starken Schmeicheleien, die den alten ernsten Griechischen Chor sogleich vergessen machen, und bloß die Höflinge zeigen. Z. B.

Völker verrauschen,
Nahmen verklingen,
Finstre Vergessenheit
Breitet die dunkel waltenden Schwingen
Ueber ganze Geschlechter aus;
Aber der Fürsten
Einsame Häupter
Glänzen erhellt,
Und Aurora berührt sie
Mit den ewigen Strahlen
Als die ragenden Gipfel der Welt.

Es ist doch schon mancher Fürst, der sich nicht fürstlich auszeichnete, vergessen worden, und wird noch mancher vergessen werden, ehe Schillers Nahme untergeht.

Jetzt folgen zwei Scenen aufeinander, deren Vortrefflichkeit Ihnen zu schildern, mir die Worte fehlen. Die erhabenste Rührung ergriff mich; mein Auge war feucht, und meine Brust bewegt. Durch diese Scenen allein — (sie sind freilich das Beste im ganzen Stück, in so fern ich es bloß als Deutsches Schauspiel betrachte; und ein Deutsches Schauspiel soll es doch wohl seyn?) — durch diese Scenen allein, würde Schiller sich einen unverwelklichen Lorbeerkranz errungen haben, wenn der nicht schon längst um seine Schläfe grünte. — Die Mutter mit den beiden Söhnen tritt vor, klagend:

O, meine Mutterliebe ist nur Eine, 1803.
und meine Söhne waren ewig zwei!

Ich wünschte, es wäre mir möglich gewesen, Ihnen die ganze Scene nachzuschreiben. Hier ist eine Stelle daraus:

O meine Söhne! feindlich ist die Welt
Und falsch gesinnt, es liebt ein Jeder nur
Sich selbst; unsicher, los und wandelbar
Sind alle Bande, die das leichte Glück
Geflochten — Laune löst, was Laune knüpfte —
Nur die Natur ist redlich! sie allein
Liegt an dem ewigen Ankergrunde fest,
Wenn alles Andre auf den sturmbewegten Wellen
Des Lebens unstät treibt. — Die Neigung giebt
Den Freund — es giebt der Vortheil den Gefährten;
Wohl dem, dem die Geburt den Bruder gab!
Ihn kann das Glück nicht geben — anerschaffen
Ist ihm der Freund, und gegen eine Welt
Voll Kriegs und Truges steht er zwiefach da.

Trotz dieser süßen kraftvollen Ueberredung stehen die Söhne immer finster in sich gekehrt, und die Mutter verläßt sie trostlos, fürchtend, daß auch dann, wenn ein Scheiterhaufen einst ihre Leichname verzehre, die emporsteigende Flamme noch sich theilen werde. — Nun aber nähern sich die Brüder einander langsam, nach und nach, und hier hat der Dichter mit gewaltiger Kunst jede Falte des Herzens erspäht. Eine aufrichtige Versöhnung erfolgt. — Ein Bote meldet heimlich dem jüngeren Bruder Cesar, die Verlorene, nach der er suchte, sey in Messina gefunden. Cesar geht; und nun erklärt Manuel, der ältere Bruder, daß er seine Braut, die ihn nur als Ritter, nicht als Prinzen kennt, überraschen, und als Fürstin heimführen wolle. Er jagte einst eine weiße Hindin rastlos durch Busch und Kluft, und kam endlich vor eine Gartenpforte, durch welche das erschrockene Thier sich zu den Füßen einer schönen Nonne flüchtete. Er fühlte plötzlich Liebe, und fand rasche Gegenliebe. Noch war sie nicht eigentlich Nonne, sondern nur als Pfand dem Kloster anvertraut. (Hier erräth man sogleich, daß sie die nehmliche ist, nach welcher Isabelle den treuen Diener sandte.) Ihre Geburt ist unbekannt;

1803. doch hat ein Greis sie vertröstet auf eine Zeit, die Alles lösen werde und nahe sey. Die letztere Versicherung ließ Manuel befürchten, man könne ihm die Geliebte plötzlich entreißen; daher entführte er sie in der verwichenen Nacht, und brachte sie nach Messina in einen entlegenen Garten. Jetzt will er hin, sie abzuholen. Vorher aber erzählt er, nach Art der Griechen, breit und zwecklos, was alles für sie eingekauft, und ihr zum Geschenk gebracht werden soll. Zierliche Sandalen, ein weißer Indischer Musselin zum Kleide, ein Purpurgürtel und seidener Purpurmantel mit einer goldenen Cicade auf der Achsel angeheftet, Spangen um die Arme, Perlen und Corallen im Haar ein Diadem von köstlichen Steinen, ein langer Schleier und eine Myrtenkrone. Er selbst will auf einem schönen Zelter reiten, mit einer purpurnen Decke; Geschirr und Zügel sollen reich mit Edelsteinen besetzt seyn. Dem Freimüthigen darf ich freimüthig gestehen, daß diese Stelle mir ein wenig kindisch vorgekommen ist. Ich dachte unwillkührlich an das Griechische Gastmahl im Peregrine Pickle. — Manuel nimmt zwei Ritter mit, um alle die schönen Sächelchen in Ordnung zu bringen. Der Chor bleibt zurück und stellt Betrachtungen über die Art und Weise an, wie die Ritter nunmehr nach geendigtem Kriege sich die Zeit vertreiben wollen. Daß auch hier wieder Schillers lyrische Muse uns köstliche Blümlein hinstreut, bedarf kaum versichert zu werden. So schließt nun der erste Akt. —

Im zweiten Akt erblicken wir Beatricen, Manuels Geliebte, im Garten, ihres Ritters sehnsuchtsvoll harrend. Sie drückt ihre Empfindungen in einem sehr langen, vortrefflichen lyrischen Monolog aus, der mir aber doch nicht so ganz gelungen scheint, als der in der Jungfrau von Orleans. — Aus ihrem Munde erfährt man auch, daß sie, bei dem Begräbniß des alten Fürsten, sich mit in die Kirche gedrängt, wo ein fremder Jüngling mit dem Flammenauge sich ihr genaht, und durch Blicke und Stammeln seine Liebe verrathen hat. Es war Cesar, der eben jetzt erscheint, und, entzückt sie wiedergefunden zu haben, erklärt: er wolle ihr nun als Gattin seine Hand reichen, auch nicht forschen, wer sie sey; denn, wäre sie auch die Niedrigste, er sey Fürst von Messina. Den Rittern befiehlt er zu bleiben, um Beatricen von ihres Standes Größe zu belehren; er aber geht, ohne

eine Sylbe Antwort von Beatricen erhalten zu haben, und ohne 1803.
auch nur eine Sylbe zu begehren. Ich bekenne, daß diese Griechische Derbheit für unsern geistigen Geschmack etwas ebenso Zurückstoßendes hat, als die Spartanische Suppe für unsern Gaumen. Daß der Grieche die Weiber auf der Bühne gerade so behandelte, wie er im Gynäceum zu thun pflegte, ist natürlich; aber die Braut von Messina spielt ja wohl noch obendrein in der galanten Ritterzeit? Ist und bleibt es nicht sehr seltsam: ein Fürst erblickt im Gedränge von seines Vaters Leichenbegängnisse ein Mädchen, in welche er sich auf der Stelle verliebt, und ihr im Vorbeigehen auch ein Wörtchen davon sagt. Sie antwortet nichts, und wird ihm schnell wieder entrückt. Er ist darüber außer sich, sucht sie, findet sie, fragt nicht, wer sie ist, will es auch gar nicht wissen, und, ohne jemals ein Wort aus ihrem Munde gehört zu haben, erklärt er sie für seine fürstliche Braut! — Der Chor wünscht ihr Glück. Sie aber hat von dem Zwiste der Brüder mit Grauen gehört; der Nahme Cesar hat ihr Schaudern erregt, und sie flieht in einen Gartensaal. Der Chor stellt Betrachtungen an. — Die Bühne verwandelt sich in einen Saal des Pallastes. Isabelle entdeckt ihren Söhnen, daß sie noch eine Schwester haben. Dem Vater träumte einst, er sähe aus seinem Hochzeitsbette zwei Lorbeerbäume wachsen, zwischen diesen eine Lilie, welche zur Flamme wurde, die Bäume, und endlich das ganze Haus verzehrte. Ein Sterndeuter erklärte ihm, daß durch eine Tochter seine Söhne und sein ganzer Stamm untergehen werde. Isabella gebar wirklich eine Tochter, und der Vater befahl, sie sogleich in's Meer zu werfen. Die Mutter rettete sie jedoch heimlich, wie wir schon wissen, durch einen alten treuen Diener. Aber auch sie hatte einen Traum. (Sie merken, daß es bloß darauf abgesehen ist, das Griechische Fatum wieder zum einzigen Hebel auf der Bühne zu machen.) Sie sah ein wunderschönes Kind im Grase spielen; da kamen ein Löwe aus dem Walde und ein Adler aus den Lüften, die legten dem Kinde ihre Beute in den Schoß. Um die Deutung dieses Traumes forschte sie bei einem Mönche, der ihr versicherte: eine Tochter werde die streitenden Gemüther der Söhne in heißer Liebesgluth vereinen. (Warum doch wohl der Dichter dem Sterndeuter ein klares und dem Mönch ein zweideutiges Orakel in den Mund legte? Das

1803. letztere allein, von dem Manne Gottes ausgegangen, stiftet alle Verwirrung.) Isabelle bewahrte, nun beruhigt, die Tochter als der Hoffnung Pfand,

die ihr des Friedens Werkzeug sollte seyn,

die sie aber nicht dazu braucht. Sie selbst hat sie nicht einmal besucht, weil der mißtrauische Vater sie auf allen ihren Schritten mit Spähern umgab. Sehr natürlich fragt Cesar: der Vater sey ja nun schon drei Monat todt; warum sie denn nicht gleich die Schwester geholt hätte? Und hierauf erhält er eine Antwort, die zwar ihm, aber nicht dem Zuschauer genügt; nehmlich: der Streit der Söhne sei Schuld daran.

Konnt' ich die Schwester zwischen eure wild
Entblößten Schwerter stellen?

Warum nicht? — sie konnte es nicht allein thun, sie mußte es auch, je eher je lieber, da sie überzeugt war, eben diese Schwester werde ihre Brüder in heißer Liebe vereinen. Sie betrachtete sie ja als das Friedenswerkzeug: warum mußten sich denn die Söhne erst drei Monat herumschlagen? —

Sollt' ich sie (sagt Isabelle)
An eures Hasses Wuth unzeitig wagen?

Was war denn dabei zu wagen? und warum unzeitig? — Mich dünkt, es war die höchste Zeit! Die kluge, die von der Wahrheit des mönchischen Orakels überzeugte Mutter, hatte nichts zu fürchten, und durfte keinen Augenblick zaudern. Dieser Umstand ist also nicht gut motivirt. — Manuel sagt Isabellen, daß auch er ihr eine Tochter zuführen werde, und Cesar legt das nehmliche Bekenntniß ab. Die Mutter will natürlich wissen, wer ihre künftigen Schwiegertöchter sind. Cesar gesteht, er habe nicht darnach gefragt, und führt eine Entschuldigung an, mit der nicht jede Mutter zufrieden seyn würde. Fragt man, spricht er:

Woher der Sonne Himmels-Feuer flamme?
Die alle Welt verklärt, erklärt sich selbst.

(Dies Wortspiel dünkt mich Schillers unwerth.) Er fügt die Erzählung bei, wo und wie er sie habe kennen lernen, und — (eine abermalige mir nicht mundende Nachahmung der Griechen) — beschreibt bei dieser Gelegenheit weitläufig den ganzen Leichen-

zug. — Während dieser Unterredung kommt der alte treue 1803.
Diego, den die Mutter nach dem Kloster gesendet hat, zurück, und berichtet, daß ihre Tochter fort, wahrscheinlich von Korsaren gestohlen sey. Isabelle, außer sich, fodert ihre Söhne auf, die Schwester zu suchen und zu retten, in welcher Absicht Cesar auch sogleich forteilt. Manuel aber ist natürlich von einer gewissen Ahndung ergriffen worden, besonders da die geraubte Schwester den Nahmen Beatrice, wie seine Geliebte, führt. Er will sich also näher erkundigen, will wissen, wo sie verborgen war; Isabelle aber sagt es ihm nicht, (obgleich das sehr nothwendig scheint; denn wo soll er denn seine Nachforschungen beginnen?) sondern treibt ihn nur immer hastig fort, sie aufzusuchen. Freilich, wenn sie ein einziges Wort sagte, so wäre Alles entdeckt, und das Stück müßte durchaus eine andere Wendung nehmen. Da sie nun dieses einzige Wort, der Natur gemäß, nothwendig sagen müßte, so ist das ein Fehlgriff. Diego gesteht furchtsam, daß er Beatricen mit zu der Leichenfeier genommen, weil sie mit unablässigem Flehen deshalb in ihn gedrungen. Dort im Volksgewühl könne des Korsaren Auge sie wohl erspähet haben. (Von der kleinen Aventüre mit Cesar hat der Alte nichts gemerkt.) Dieser einzige Umstand, daß nehmlich Beatrice mit bei dem Feste gewesen, beruhigt Manuel so ziemlich, weil seine Beatrice (die eben so verschwiegen als neugierig ist) ihm davon nichts gesagt hat. Er fragt nicht weiter, und geht, um sich Gewißheit zu verschaffen. Cesar hingegen kehrt zurück, weil er vergessen hat, die Mutter um den Nahmen des Klosters zu befragen, in welchem die Schwester verborgen war; und hier wird der oben gerügte Fehlgriff nun noch auffallender. Diesem Sohne nehmlich sagt Isabelle sogleich alles, und treibt ihn nicht fort; denn er durfte es freilich erfahren, ohne daß das Stück deshalb einen andern Gang nehmen mußte. Es ist wohl unwidersprechlich, daß jenes Verbergen vor Manuel nur durch eine Nothwendigkeit, nicht aber durch einen Zufall oder eine Grille, herbeigeführt werden durfte. — Hier schließt der zweite Akt.

Im dritten kommen Manuel's Ritter bekränzt und mit Hochzeitsgeschenken zu Beatricen, werden aber von Cesar's bewachenden Rittern abgehalten, woraus denn ein etwas gemeiner Zank entsteht, der beinahe in Thätlichkeiten ausbricht, als noch zu rechter Zeit Manuel selbst erscheint, und seines Bruders Gefolge durch

1803. sein Ansehen entfernt. Von ihm erfährt nunmehr Beatrice mit Schrecken, daß er Cesars Bruder ist. Er forscht nach ihrer Herkunft — man hört von ferne Cesars Stimme — Beatricens Angst verräth, daß sie ihn kennt —, Manuel ahndet jetzt, daß sie es ist, die Cesar bei der Leichenfeier gesehen — sie gesteht es, und fleht Verzeihung, sich an ihn schmiegend. In diesem Augenblicke erscheint Cesar, erblickt die vertrauliche Stellung, und stößt seinen Bruder nieder, der sogleich stirbt. Da diese That auf keine Weise ritterlich, sondern bloß brutal verübt wird, so macht sie einen empörenden Eindruck. Beatrice wirft sich auf die Leiche. Sie wird ohnmächtig auf eine Bank gesetzt und fortgetragen. Das Chor stellt sehr schöne, aber freilich etwas lange Betrachtungen über den Tod an, mit welchen der Akt schließt. Hier eine Probe aus dem Chor:

Leicht verschwindet der Thaten Spur
Von der sonnenbeleuchteten Erde,
Wie aus dem Antlitz die leichte Geberde —
Aber nichts ist verloren und verschwunden,
Was die geheimnißvoll waltenden Stunden
In den dunkelschaffenden Schooß aufnahmen —
Die Zeit ist eine blühende Flur,
Ein großes Lebendiges ist die Natur,
Und Alles ist Frucht und Alles ist Samen.

Im letzten Akt ist es Nacht. Isabelle wartet noch immer auf Nachricht von der vermeintlich geraubten Tochter. Indessen hat sie doch auch thätig seyn wollen, und, um Erkundigung einzuziehen, zu einem frommen Mönche gesandt, der auf dem Berge Aetna haust. (Vermuthlich der Traumdeuter.) Der Bote kommt zurück mit der Antwort des Mönchs: der älteste Sohn Manuel habe die Tochter gefunden. Aber die geweiheten Kerzen, die Isabelle ihm zum Geschenk sandte, hat er genommen, und — man weiß nicht, warum — sogleich seine Hütte damit angezündet, die er neunzig Jahre lang bewohnte. Dann ist er, Wehe! rufend, den Berg hinabgegangen. — Beatrice wird, noch immer ohnmächtig, hereingetragen; der Chor weigert sich aber, die schreckliche Begebenheit zu enthüllen. Beatrice erwacht, erkennt den alten Diego, und entdeckt mit Entsetzen in der Mutter die Fürstin von Messina, also auch Manuels, auch Cesars Mutter!

— Ein Trauermarsch läßt sich hören; man bringt Manuels Leichnam auf einer Bahre, mit einem schwarzen Tuch bedeckt. 1803.
Isabelle läßt sich gefallen, die Auflösung des fürchterlichen Räthsels so lange abzuwarten, bis der Chor seine Betrachtungen angestellt hat. — Dann reißt Isabelle das Tuch weg, flucht dem Mörder, erzählt den ganzen Traum ihres Gemahls noch einmal mit denselben Worten, und meint, die Orakel haben gelogen. — Cesar stürzt herein, erfährt, daß Beatrice seine Schwester ist, verflucht den Tag seiner Geburt, und bekennt sich selbst als des Bruders Mörder. Isabelle ruft: In Verzweiflung räum' ich dieses Haus! und überrascht uns dann mit einem völlig unerwarteten Trostgrunde. Alles dies, sagt sie nehmlich,

Erleid' ich schuldlos; doch bei Ehren bleiben
Die Orakel, und gerettet sind die Götter!

Mit diesen Worten entfernt sie sich. — Die folgende Scene, in welcher Cesar noch immer eifersüchtig, selbst auf Beatricens Thränen um den Todten, erscheint, ist wiederum eine der vortrefflichen, tief und wahr empfundenen, ganz gelungenen. Er verläßt sie mit dem Versprechen, daß sie ihn nie wieder sehen solle. Auch sie entfernt sich, und läßt dem Chore Raum, Betrachtungen anzustellen. — Cesar kommt zurück, und befiehlt, seinen Bruder eben so zu beerdigen, wie der Vater begraben worden. Man sagt ihm, das könne sogleich geschehen, da der Katafalk des Vaters noch nicht abgebrochen sey. Cesar hat in seiner Lage doch noch so viel Besinnung und Interesse für Kleinigkeiten, daß er sich erkundigt, wie es zugehe, daß jenes Gerüst noch nicht abgebrochen worden. — Der Bruderzwist, die Verwirrung habe es gehindert. Die Ritter tragen den Leichnam fort. — Cesar giebt seine Absicht zu erkennen, sich selbst umzubringen. Der Chor räth ihm davon ab. — Isabelle kommt, und die Gefahr, auch den letzten Sohn zu verlieren, macht sie vergessen, daß er ein Brudermörder ist. Sie erschöpft alle Bitten der Mutterliebe, alle Gründe der Religion, um seinen Entschluß wankend zu machen; aber vergebens. Endlich ruft sie Beatricen herbei, damit diese ihre Macht über ihn versuchen solle; und dieser gelingt es fast. Aber — siehe da! eben im entscheidenden Moment läßt sich ein Chorgesang hören; die Flügelthüren öffnen sich, man erblickt den Katafalk, auf ihm Manuels Sarg mit

1803. Candelabern umgeben. Das weckt Cesarn aufs neue zur That. Des Bruders Stimme ruft mächtiger aus dem Sarge, als der Mutter Thränen und der Liebe Flehen. — Er ersticht sich. — Der Chor beschließt das Stück mit den Worten:

> Erschüttert steh' ich, weiß nicht ob ich ihn
> Bejammern, oder preisen soll sein Loos.
> Dies Eine fühl' ich und erkenn' es klar:
> Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
> Der Uebel größtes aber ist die Schuld.

Diese Schlußanwendung überrascht ein wenig, da eigentlich niemand im ganzen Stück irgend eine Schuld trägt, sondern das unerbittliche Fatum, die Träume und Orakel, welche bei Ehren bleiben mußten, Alles so bestimmt hatten. — Diejenigen wunderlichen Leute, welche schon öfter die seltsame Vermuthung geäußert haben, Schiller sey ein heimlicher Katholik, werden vielleicht in folgender Stelle neuen Grund für ihre Behauptung zu finden glauben:

> Und auch der hat sich wohl gebettet,
> Der aus der stürmischen Lebenswelle
> Zeitig gewarnt sich herausgerettet
> In des Klosters friedliche Zelle.

Diese Zeilen kontrastiren um so mehr mit den übrigen, da sie eine ganz ungriechische Idee enthalten.

Erlauben Sie mir zum Schluß noch ein freimüthiges Wort, und ein gemeines Gleichniß. Das ganze Trauerspiel, mit all seiner Griechheit, kommt mir vor, wie eine Arie, die man eine Nachtigall pfeifen gelehrt. Ach! die Nachtigall singt von Natur wunderschön!

Noch ein Wort von der Aufführung des Stückes. Isabellens Rolle spielte Madame Müller (ehemalige Demoiselle Malcolmi) über alle Erwartung brav. Bei Beatricen (Demoiselle Jagemann) vermißte man vielleicht einige Wärme. Die liebenswürdige Künstlerin gesteht selbst, daß eigentlich zärtliche Rollen nicht das Fach sind, in welchem sie gleiche Bewunderung, wie in so vielen andern verdiene. Die beiden Brüder (Haide und Cordemann) ließen Vohs wiederum sehr vermissen. Graaf, der sonst sehr wackere Graaf, beging, als Anführer des Chors, den

Fehler, seine Nebenrolle zu einer Hauptrolle machen zu wollen: 1803.
er sprach mit gewaltiger Prätension. Das Zusammensprechen der Chöre that, wie vorauszusehen war, eine sehr widrige Wirkung. .**.

Kotzebue, Der Freimüthige, Berlin, 1803, 4. und 5. April.

Der reg. **Herzog von Sachsen-Weimar** hat an den Universitäts-Senat in Jena ein mißbilligendes Schreiben wegen des Vorfalls am 2. April im Hoftheater zu Weimar erlaßen, wo einige hundert Jenaische Studenten Schillern nach der Aufführung seiner „Braut von Messina" im Hause ein Vivat ausbrachten. Der Herzog hat dem Senat aufgetragen, ihnen dies Betragen ernstlich zu verweisen; namentlich einem jungen Manne, den man für den Urheber davon hält und der bereits als ein sehr talentvoller Kopf bekannt ist. — Es liegt allerdings etwas Unschickliches darin, an einem solchen Ort den Studenten zu machen, und man würde es unanständig und anmaßend finden müßen, in einem Theater zu Weimar über ein Kunstwerk ein so determinirtes Urtheil abgeben zu wollen, wenn nicht die Ueberwältigung eines Schillerschen Trauerspiels und hohe Achtung für den Dichter den Ausbruch von Enthusiasmus bei jungen Leuten zur Entschuldigung diente, die jetzt überall viel mehr als sonst mit dem Schönen in nähere Bekanntschaft gerathen.

Zeitung für die elegante Welt, Leipzig, 1803, 19. May.

Nationaltheater.

Am 27sten Mai gab man:

Die Jungfrau von Orleans, Trauerspiel von Schiller.

Ueber den Werth des Schillerschen Meisterwerkes kein Wort. Mann und Roß hat in Deutschland darüber judiciret: man wird dessen also wohl satt haben, und was sich noch darüber sagen ließe, kann hier, in einer Chronik des Theaters, nicht ausführlich genug mitgetheilt werden. Jeder Zuschauer wird sich wohl selbst bei einigem Nachdenken gestehen, daß das Stück imponirt, die Phantasie aufregt, Bewunderung einflößt und — das Herz kalt

1803. läßt. Hier wird es fast um den vierten Theil verkürzt gegeben. Die Scenen der Englischen Heerführer mit der Königin Isabeau und dem Herzoge von Burgund, die zwischen Johanna und Montgommery, so wie der schwarze Ritter bleiben weg. Der Verfasser selbst hat sie gestrichen.

Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, Berlin, 1803, 31. Mai.

Am 14ten Junius gab man:

Die Braut von Messina. Ein Trauerspiel in vier Aufz. von Schiller.

Von der frühen Jugend an trennte bittrer Haß die beiden Söhne des Fürsten von Messina, und zwang ihn, sie zu entfernen. Nach seinem Tode beruft seine Wittwe sie zu sich, um sie zu versöhnen. Ihre Vorstellungen machen Eindruck; endlich erweichen sich ihre Herzen ganz: sie fallen einander in die Arme. Unmittelbar nachher erhält der Jüngere, Don Cesar, die Nachricht, die unbekannte Schöne, die er einst zufällig sah, und seitdem vergeblich suchte, sei in der Stadt. Er eilt fort, sie zu sprechen, und Don Manuel, der ältere, erzählt seinen Begleitern, er habe heut ein junges Frauenzimmer, das er seit langer Zeit liebe, aus dem Kloster entführt und nach Messina gebracht. Er geht fort, Geschenke für sie einzukaufen. — Das ist der Inhalt des ersten Akts.

Der zweite zeigt uns die Entführte, die im einsamen Garten die Ankunft ihres Geliebten erwartet. Endlich glaubt sie, ihn kommen zu hören; sie fliegt ihm entgegen: es ist Don Cesar mit seinen Rittern, denn sie ist auch seine Unbekannte. Er erklärt ihr, daß er Fürst von Messina sei, und sie heirathen werde, und ohne nur ein Wort aus ihrem Munde gehört zu haben, eilt er fort, auch seiner Mutter diesen Entschluß zu melden. Seine Begleiter bleiben, ohne Befehl, zurück, die Erkohrene zu hüten. — Die Fürstin vertraut den versammelten Rittern und ihren Söhnen, sie habe noch eine Tochter. Ihr Gemahl habe diese, wegen eines Unglückweissagenden Traumes gleich nach der Geburt zu ersäufen befohlen: aber sie habe sie in einem Kloster erziehen lassen, aus dem sie heute werde abgeholt werden. Ihre Söhne erklären ihr,

daß sie ihr noch zwei Töchter geben wollten. Da trifft der abgesendete Bote ein und bringt die Nachricht, die Prinzessin sei aus dem Kloster entführt worden. Don Manuel ahnt, daß die verlorene Schwester seine Geliebte ist. 1803.

Im dritten Akt wollen seine Ritter Beatricen die eingekauften Geschenke überbringen; sie werden von Cesars Rittern zurückgewiesen. Beatrice selbst erscheint, aber der Streit dauert fort. Indem es zwischen beiden Parteien zum Gefecht kommt, tritt Don Manuel auf, trennt und entfernt sie. Ein zärtliches Gespräch zwischen ihm und der Geliebten, offenbart ihr, wer er eigentlich sei, und macht ihn gewiß, daß sie seine Schwester ist: da eilt Don Cesar herbei, findet sie in seinen Armen, ersticht ihn, und schickt das ohnmächtige Mädchen zu seiner Mutter.

Im vierten Akt wehklagt die Fürstin Isabella noch über den Verlust ihrer Tochter, als ihr ein Bote, den sie zu einem Wahrsager geschickt hatte, die Antwort von demselben bringt, die Verlorene sei schon gefunden. — Man trägt Beatrice bewußtlos herein. Isabella erkennt sie und wird von ihr als Mutter erkannt. Man bringt die Leiche Manuels. Ehe die Mutter erfährt, wer ihn ermordete, kommt Cesar, und gesteht die That, und als er vernimmt, daß Beatrice seine Schwester sei, beschließt er zu sterben. Seine Mutter und Beatrice selbst dringen in ihn, seinen Entschluß aufzugeben. Schon ist er erweicht; da erblickt er den Sarg seines Bruders auf dem Catafalk und — ersticht sich nun wirklich.

Das ist der auch sonst schon bekannt gemachte Inhalt des ersten neuern Stückes von Schiller, das von dem Publikum mehr mit Neugier, als mit der Hoffnung auf großen Genuß erwartet wurde. Man wußte, das es eine Nachbildung der Griechischen Chöre auf die Bühne führen sollte; war zum voraus durch das langweilige Beispiel so mancher andern Nachbildung des Antiken, überzeugt, daß diese nur zurückstoßend wirken könnte und kam mehr, um das Ungewöhnliche einmal über sich ergehen zu laßen, als weil man sich darnach sehnte. — Sie ist denn auch uns vorübergeprunkt, die einheimische Fremdlingin, die griechische Deutsche, und hat den größten Theil des Publikums kalt gelassen. Einige vortreffliche Stellen des Stückes wurden lebhaft applaudirt; die Chöre dagegen rißen viele unwillkührlich zum Lachen hin, und am Ende des Stückes ging man sehr ruhig fort. —

1803. Die Chöre haben wahrscheinlich beim Einstudiren die meiste Mühe gemacht, auch mag in ihnen wohl so ziemlich das Höchste, geleistet worden seyn, was geleistet werden konnte. Das Minenspiel der Ritter gab immer ein interessantes Tableau und wo sie zugleich nachzusprechen haben, was der Führer sprach, thaten sie es in meistentheils richtig gehaltenem Takt. Indeß, das Wahre ausgenommen, daß sie bei den Verwünschungen, in welche die Mutter ausbricht, riefen, that der gesprochene Chor, wie gesagt, mehr eine spaaßhafte, als eine imponirende Wirkung. Wenn man die Tragödie der Alten einmal an uns versuchen wollte, warum ließ man ihr nicht ganz ihre Gestalt, und gab die Chöre von Musik begleitet? — „Die Griechin, antwortete jemand, ist in unserem Norden ein wenig enrhümirt: sie kann heute nicht singen."

Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, Berlin, 1803, 16. Juni.

Königliches Nationaltheater.

Den 14ten Junius. **Die Braut von Messina. Trauerspiel von Schiller.**

Die Handlung ist einfach, aber von tragischer Gewalt. Hie und da ist das Warum nicht deutlich, aber man wird so erschüttert von der eigenthümlichen Kraft des großen Mannes, von der Kühnheit der Gedanken; die Tiefe und Fülle der Empfindung reißt so zum Ziele fort, der Versbau schmeichelt über so manches Hinderniß hinüber, daß die Zweifel und Fragen, die während der Vorstellung aufsteigen, von Rührung und Bewunderung überwallet werden. Selbst nach der Vorstellung schlagen die hohen Schönheiten des Gedichts noch so mächtig an in Nachempfindung, daß man mit Cajetan fühlt:

„Die Welt ist vollkommen überall,
„Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual."

Und eben deshalb mag man die schöne Flamme mit dem Kritikhader nicht gleich einengen und ersticken.

Eins stört indeß schon während der Vorstellung die Empfindung auf eine widrige Art. Die öftere Zusammenstellung des Heidenthums und des christlichen Lehrbegriffs. Die Eumeniden und der Gottesfrieden, das Haus von Loretto und das Delphische Heiligthum — will man annehmen, daß auf Sicilianischem Boden nach dem Uebergange zur katholischen Religion die Erinnerung an die frühere Lehre noch lange geblieben, und in feierlichen Augenblicken leicht habe wieder zur Sprache kommen können, so mag das sein; aber daß die Wirkung auf der Bühne die Empfindung hemme, das bleibt gewiß. Die gesprochenen Chöre machten zum Theil eine herrliche Wirkung, nämlich da, wo sie das Schicksal aussprachen, oder eine allgemeine Empfindung. Wird der Gedanke eines Einzelnen vom Chor ergriffen und nachgesprochen, so heißt das die Wirkung durch Häufung verfehlen. 1803.

Die Vorstellung ward mit Geist und Leben, mit Anstrengung, Würde und Verwendung der Kräfte gegeben, die vorhanden sind. Alle gaben sich in erhöhtem Styl, welches sehr gute Wirkung machte. Mad. Meyer, als Isabelle, hat hinreisend, vortrefflich gespielt, und viele Stellen wahrhaft groß geleistet. Die Gewalt der wahren Empfindung riß in den letzten Scenen sie hin, daß ihr Schmerz zu weichlich ward. Die Mutter überwältigte die Künstlerin, aber die Künstlerin hatte vorher schon so zur innigen Bewunderung des großen Talents angezogen, daß man im Mitgefühl der guten Mutter von der Hoheit des Ideals für den letzten Moment gern etwas schwinden ließ. Mad. Fleck, als Beatrice, war das Wesen der Liebe selbst; Sprache, Gestalt, Bewegung, Blick — alles sprach Liebe; die fromme, heilige, erste Liebe! — Nur einigemale verlor sich die Haltung, aus den schönen Mitteltönen, welche dieser Künstlerin so eigen sind, auf eine Höhe, die etwas an Schärfe gränzte.

Die beiden Brüder wurden von Hrn. Beschort und Bethmann vortrefflich gegeben. Hr. Beschort sprach mit Ueberredung ohne Weichlichkeit, mit der edelsten Menschenwürde ohne Aufblähung, mit aller Schwärmerei der Liebe ohne Tändelei, und über dem Ganzen seiner schönen Darstellung waltete ein Geist der Güte und Milde, der der Empfindung wohlthätige Thränen schenkte. Heftiger und heroischer liebt der Cäsar. Herr Bethmann hat das mit Feuer, Kraft und Würde ausgedrückt. Vielleicht gränzten einige Stellen des zweiten Akts an Deklamazion.

1803. Dagegen hat Hr. Bethmann den ganzen schweren vierten Akt mit der Stärke und Innigkeit der wahrhaft tragischen tiefen Empfindung gegeben, und mit einer Bedeutung und Gewißheit, welche ihn für dieses Fach rühmlich auszeichnet, das auf der Deutschen Bühne so selten gut besetzt ist. Herr Bethmann hat die Aufmunterung des Publikums so benutzt, daß er nun dessen Belohnung verdient. Herr Herdt als Kajetan leistete im ersten Akt das, was in der neueren Kunstsprache eine verständige Darstellung genannt wird. Sehr schön gab er und mit einer Rundung und Wärme die Gefühle, welche den ersten Akten zu fehlen schien, den Schluß des dritten und den vierten Akt.

Man kann allen, welche die Ritter vorzustellen hatten, das Zeugniß besonderen Fleißes und der Anstrengung geben. Sehr vortheilhaft zeichnete sich aber Herr Bessel der Jüngere aus, welcher die Verse mit Haltung, Wohlklang und Gefühl sprach. Die Chöre in Masse wurden gleicher geleistet, als die, welche zwei oder drei nur zu reden hatten. Vorzüglich schön wurde der allgemeine Chor nach Manuels Tode gesagt. Er begann stark, nahm eine sanfte Biegung in der Mitte, und endete in feierlicher Tiefe. Die Stimmung des Publikums war feierlich. Man sah viele Beweise der tiefen Rührung, und konnte sie vernehmen. Als der Vorhang bei der genialischen Musik unsers Webers langsam herabsank, folgte vollstimmiger, anhaltender Beifall, womit der Eindruck sich bewährte, den das Ganze auf die Mehrheit gemacht hat. — Die zweite Vorstellung, welche am 16ten gegeben ward, ist an Bestimmtheit der Ersten vorzuziehen. Die Chöre der einzelnen Schauspieler wurden heute gleicher, reiner und voller gegeben. Die Darstellung des Kajetan näherte sich mehr einer Genialität, die hier nicht vermißt werden kann, und hatte eine innige Herzlichkeit. Die zahlreiche Versammlung bewies den Antheil an der hohen tragischen Dichtung am Schlusse noch anhaltender als das Erstemal. Daß dieses Schauspiel von einigen Mängeln entstellt werde, darüber sind Alle einig. Daß eine unwiderstehlich anziehende Macht darin waltet, welche die schöne Kindlichkeit zurückzaubert, die Gegenwart erhöht, die Zukunft näher rückt, und alle Kräfte der Seele wunderbar auf und nieder wogen läßt, — das haben Viele empfunden und das laute Schluchzen huldigte dem tragischen Genius! — Seit der Erscheinung von Schillers Wallenstein und aller dramatischen Werke

desselben Verfassers, die diesem folgten, sind einige sehr brave in Versen erschienen, und sehr viele wasserreiche Arbeiten. Es heftet nun fast Niemand mehr ein paar Scenen an einander, wo Herren und Knechte nicht in Versen reden, und die Scene liegt stets in Rom oder Griechenland. Wie manche werden nun nach dieser Braut von Messina auf ihren Kinderstühlen zappeln und schreien: „auch machen, auch machen!“ Da werden dann gesprochene Chöre und Gräuel, die nicht zufällig blutig enden, sondern schmutzig blutreich sind, zu Tage kommen. Da ist dann zu wünschen, daß, wenn die Gewaltigen den hohen Flug begonnen haben, es uns vorgebildet werden möge, so gut es seyn kann. Wirft aber die liebe Jugend die ordinären Schwärmer hinüber und herüber: so treibe sie das für sich allein, und man lasse das Wesen erlöschen, ohne es wieder vorzubilden. Die guten prosaischen Stücke mangeln sehr, sie sind nicht so leicht geschrieben und gegeben, als man hat glauben machen wollen. Den mittelmäßigen Gedanken putzt der Vers heraus. Die Prosa thut nichts für die Ausschmückung. Handlung und Einkleidung können sich nicht an Klang und Schimmer lehnen. Für die höhere Dichtung ist nun seit geraumer Zeit vieles geschehen. Zu wünschen ist, daß nun auch zum Besten der Einfältigen etwas Wesentliches gethan werden möge. 1803.

Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen, Berlin, 1803, 16. und 18. Junius.

Die Braut von Messina, oder die feindlichen Brüder. Trauerspiel mit Chören. Von Schiller.

Der hohe Schwung eines Dichters, den Melpomene so begünstigt, trägt zwar den Leser ohne Nachhülfe mit sich empor; in der ungewohnten Region aber dürfte mancher das Bedürfniß eines Fallschirms empfinden. Es ist hier um die Wiederherstellung der alten Tragödie zu thun, mit ihrem ganzen Ernst, in ihrer ganzen Strenge. Die Gattung schließt alles Getümmel von Begebenheiten, alle sogenannte Intrigue, alle Ueberraschungen und Theatercoups, mit ihren Kunstmotiven aus. Sie läßt nicht sowohl den Zuschauer, als die Personen, alles Neue erleben, was in dem Gedicht aufeinander folgt; sie giebt nicht jenem, sondern

1803. diesen, die Räthsel auf, die hier gelöst werden; jener weiß durch die Exposition das Stück im Ganzen voraus, über diese ergeht nach einer poetischen Fügung, was ihnen beschieden ist. Sie hat also auch ein ganz anderes Interesse, als das Interesse als gewöhnlichen modernen Schauspieles.*) Behandelt sie ein Dichter wie Schiller, so empfindet man jenes Interesse allerdings, aber ohne sich solcher Zweifel und Fragen erwehren zu können, die sich auf die Bedingungen und Gesetze der andern Gattung beziehen. Und doch muß man ihr die materiellere Konsequenz und die handgreiflicheren Motive erlassen, die man sonst mit vollem Recht fordert; ihr ist eine zauberische Form eigen, die jeden allzu individuellen Zug auslöscht, in welcher die Gestalten sich frei und fließend bewegen, ohne daß man Glieder und Fugen wahrnehmen dürfe.

Aber das moderne Schauspiel läßt seine Ansprüche auf den Dichter nicht ganz fahren; es tritt auch der Fall ein, daß er motiviren will — und da ist es unausbleibliche Folge eines Widerspruches, der in der Natur der Sache liegt, daß die Motive nicht befriedigend ausfallen. Indem er mit seinem Ideal nach der Antike nicht ausreicht, fällt er unter die gemeine Gerichtsbarkeit der Theaterkritik, der er nur da, wo er über das Motiviren wirklich hinaus ist, keine Verantwortlichkeit schuldig ist. Die Braut von Messina hat manchen Tadel veranlaßt, den die alte Tragödie siegreich widerlegt; sie würde aber das Interesse zu diesem Tadel nicht erregt haben, wenn sie nicht auf der anderen Seite, in Beziehung auf die Gesetze der alten Tragödie, manchen Tadel verdient hätte. Sie ist unstreitig unvollkommen in ihrer Gattung; aber ihre Unvollkommenheit möchte wohl immer da anfangen, wo die Möglichkeit aufhört, diese Gattung in unserer Poesie neu zu schaffen, sie möchte wohl nur in so fern dem Dichter zugeschrieben werden, als er sich diese Möglichkeit weniger beschränkt dachte, wie sie ist. Wenn man bedenkt, daß Alarcos in derselben Gattung allerdings weit vollkommner ist, so muß man den Musen für die Unvollkommenheit der Braut von Messina danken, und Schiller wird hoffentlich eher die Nothwendigkeit dieser Unvollkommenheit einsehen, als sich jemals zur Vollkommenheit des Alarcos erheben.

Er sah die Zweifel voraus, die über Vieles, was zur Form dieses Trauerspieles gehörte, entstehen würden, und er hat gesucht,

ihnen durch einen kleinen Aufsatz über den Gebrauch des 1803.
Chors in der Tragödie zu begegnen, der als Vorrede zu betrachten ist. Diese Vorrede hat die ihm eigene Schärfe und Kraft des Ausdrucks und des Gedankens; sie gewährt das große Vergnügen einer deutlichen Ansicht des Sinnes, welchen der Dichter mit seinem Werk verband — schwerlich aber wird sie die Zweifler zu bekehren vermögen. Man weiß historisch, daß die Chöre der Braut von Messina auf der Bühne in einigen Momenten eine große Wirkung gethan haben — aber in solchen Momenten, wo sie den Ausdruck der tragischen Kraft des Dichters, und zwar gerade einer ächt modernen tragischen Kraft, verstärkten. Und dieses widerspricht seiner eigenen Theorie des Chors, die er von der alten Tragödie abstrahirte, und von dieser zu abstrahiren nicht umhin konnte. Nicht weniger widersprechen dieser Theorie die zwei blutigen Thaten, welche beide in Gegenwart des Chors geschehen, und mehrere moderne tragische Ausmahlungen von Situationen, mit denen der Dichter die lyrische Anwesenheit des Chors vereinigen wollte. Die Theorie des Chors wird noch in mehreren von ihren bedeutendsten Sätzen durch die Braut von Messina umgestoßen; aber ohne daß weder die Theorie noch das Stück daran Schuld sind: der Irrthum in Ansehung der Anwendbarkeit widerlegte sich im Versuche selbst.

Religiöse Festlichkeit war die Grundlage des Griechischen Chors; sie war es bei dem Character der Volksreligion, die in den Chor die klare poetische Weisheit legte, durch welche er das Amt des Beruhigens und Milderns erhielt, und den Affekten um so schöner bestimmte Grenzen setzte, als in ihrer Bestimmtheit nichts Conventionelles (wie nachmals bei der Französischen Tragödie,) den Geist fesselte. Sie ging überhaupt, zugleich beschränkend und belebend, durch das Ganze der alten Tragödie: sie flocht die Götter und die Menschen, und den Meister über beide, das Schicksal, mit einer Kindlichkeit hinein, die dem Verstande späterer Jahrhunderte gerade darum so theuer ist, weil sie ihm über ihn selbst erhaben erscheint, und an deren Stelle er vergebens seine noch so geistvollen Verarbeitungen ähnlicher Materialien zu setzen strebt: es bleiben ewig nur Annährungen, nur Kombinationen, die gegen das Urbild stets verlieren, welches in andern, nicht wiederherzustellenden Umgebungen einfach hervorging. Hier greift Alles von selbst ineinander, und die Zweckmäßigkeit von Allem

1803. liegt nicht weniger außerhalb des Dichters, als in ihm; dort, wo man den nehmlichen Charakter hervorbringen will, ohne den festen Grund zu demselben zu haben, ist Absichtlichkeit unverkennbar, Widerspruch unvermeidlich.

Betrachten wir das, was der poetische Geist in der Braut von Messina am sinnreichsten und glücklichsten der Antike nachgebildet hat, was sich darin am deutlichsten und kräftigsten von der Gattung des modernen Schauspieles auszeichnet: die Dunkelheiten, welche das im Gedicht klar vorliegende Schicksal bald für diese, bald für jene Person behält, die hochtragische Situation, als die Mutter, nachdem das Schrecklichste erfüllt worden, sich der sanft wehmüthigen Freude, daß das Schicksal versöhnt sey, überläßt. Der Dichter erreichte hier Effekte, bei denen das Publikum, ohne es zu wißen, ein Wehen vom alten Griechenland spüren mochte. Aber mit welcher reichen Abwesenheit alles Aufwandes sind gerade die nämlichen Effekte im Oedipus des Sophokles hervorgebracht? Welches Motives bedurfte hier der Dichter, um welches Motiv bekümmert man sich hier, wenn der unglückliche König durch alle Schrecken seines Verhängnisses geführt wird, sie vorahndend ohne sie zu ergründen?

In Klopstocks Bardieten ist gerade das Gegentheil von dem geschehen, was Schiller in der Braut von Messina gethan hat: Klopstock strebte nicht dem Charakter des griechischen Chores nach, aber seine Chöre haben den nämlichen Grund, wie die Griechischen, religiöse Festlichkeit. In gleichem Falle sind Racine'ns Chöre in seiner Atalia. Es wäre vielleicht Schiller's würdig, auf seinem Wege umzukehren, und zu versuchen, ob er etwa von dem nämlichen Punkte aus, von welchem Klopstock und Racine ihr viel näheres Ziel erreichten, das seinige, weit aus sehendere, zu gewinnen vermöchte. Sollte das neue Wagstück auch nicht gelingen, einen mißlungenen Versuch wie die Braut von Messina wird sich die Mit- und Nachwelt immer gefallen lassen.

Wir verdanken dem gegenwärtigen Irrthum des Dichters ein zu merkwürdiges Denkmahl seines Genies, als daß er ihn nicht mit großer Konsequenz und Festigkeit verfolgt haben müßte. So hält er denn auch dafür, daß der Chor selbst der Tragödie Shakespeare's ihre Bedeutung erst recht geben würde. Etwa auch dem Götz von Berlichingen? — Aber er selbst hat früher

den Versuch gewagt, jenen Satz praktisch darzustellen, und seine 1803.
Bearbeitung des Macbeth, welcher allerdings unter allen Shakespearschen Stücken sich am ersten einer in diesem Sinne angestellte Probe darbot, hat ihn in der That nicht bewährt. Er verkennt den Geist der modernen, echten tragischen Poesie, und verkennt so seinen eigenen Geist. Die Shakespearsche, die Schillersche, die Göthesche Tragödie enthält schon in sich selbst die volle rechte Bedeutung, um derentwillen sie, zwar der Griechischen Tragödie nicht den Preis abgewinnen, aber neben ihr bestehen darf — ihr Chor ist jeder gebildete und empfängliche Geist, der von ihr angeregt wird.

Auch die Vermischung alter und neuer Religionen in der Braut von Messina ist von dem Dichter mit wenigen Worten scharfsinnig vertheidigt worden. Aber die Vertheidigung beruhet wiederum auf der Abstraktion, die hier nun einmal dem kindlichen Urgeiste der alten Tragödie untergeschoben ist. —b—

---

*) Ich erkläre hier, um sogleich allem Mißverständniß vorzubeugen, was ohnehin in der Folge klar genug werden muß, daß ich die Worte gewöhnlich und modern nur zur Bezeichnung, nicht zur Beurtheilung einer Gattung gebrauche, in welcher Werke existiren, die den Stempel des Genies und des Studiums der Antike tragen.

Kotzebue, Der Freimüthige, Berlin, 1803, 25. Julius.

Tübingen. Bey Cotta: Die Braut von Messina oder die drey feindlichen Brüder, ein Trauerspiel mit Chören, von Schiller. 1803. Octav 162 Seiten, ohne die XIV S. betragende Vorrede über den Gebrauch des Chores.

Ein jedes neues dramatisches Stück von Hrn. v. Schiller bedarf zwar keiner Anzeige in öffentlichen Blättern, da es ohne diese doch gewiß in die Hände aller Liebhaber der schönen Literatur kömmt, und zu einer ausführlichen Beurtheilung ist in unsern Blättern kein Raum; aber theils ist jedes neue Product des ersten tragischen Dichters unter allen bekannten Nationen, der noch für das Theater eigene Arbeiten liefert, zu einer Anzeige wenigstens berechtigt, da Recensionen doch nicht ein Stillschweigen über solche Erscheinungen beobachten dürfen, von welchen die ganze gebildete Welt spricht, theils veranlassen uns gewisse Äuße-

1803. rungen des Hrn. Verf. in der Vorrede zu einer Mittheilung unserer Gedanken über diese.

Hr. v. S. glaubt, daß die Wiedereinführung des Chors als theilnehmende Person an der Handlung das Trauerspiel erst wieder auf die von ihm erreichbare Höhe bringen könnte. Er sagt: der Chor würde ohne Zweifel erst Shakespeare's Tragödie ihre wahre Bedeutung geben. Wir können uns nicht überzeugen, daß der Chor einen nothwendigen Theil des Trauerspiels ausmache. Wir können es nicht, in so fern wir das Trauerspiel als für die Vorstellung auf dem Theater bearbeitet ansehen. Wir können das nicht, in so weit wir die Tragödie als ein dramatisches Gedicht, das auch bey dem Leser einen großen Zweck erreichen kann, betrachten, und glauben, daß Shakespeare's Meisterstücke, so wie sie sind, ohne den Chor ihre wahre Bedeutung haben. Wie sich der Chor auf der Bühne ausnimmt, welchen Effect er da gewährt, darüber getrauet sich Rec. kein bestimmtes Urtheil zu fällen; denn wenn er gleich viele Theater mehrerer Nationen in der höchsten Vollkommenheit, die die letzten zwanzig bis dreyßig Jahre darboten, sah, so hat er doch den Chor als theilnehmende Person an der Handlung noch nicht auf der Bühne gesehen, und wagt es also nicht, über die Wirkung desselben in dieser Beziehung absprechend zu urtheilen. Er glaubt aber, daß wenn auch der Chor in einem Stücke, auf einem bestimmten Theater gegeben, von guter Wirkung gewesen seyn sollte, sich daraus noch gar nichts für seine allgemeine Wiedereinführung schließen läßt, da so viele Sujets dem Einführen des Chors durchaus ungünstig scheinen. Was er über den Chor in Rücksicht auf theatralische Vorstellung denkt, glaubt er auch auf das Trauerspiel, als ein dramatisches Gedicht zum Lesen berechnet, anwenden zu dürfen. Da Rec. den Chor nicht für ein wesentliches Stück des Trauerspiels anerkennt, sondern für etwas zu einer beliebigen Form Gehörendes, dessen Vortheile in den meisten Fällen der Dichter auf andern Wegen erreichen kann; eine Form, die wieder sehr große Nachtheile und Unbequemlichkeiten mit sich führt: so dünkt ihm die Wiederherstellung des Chors, wenn sie nur einiger Maßen häufig in dem Trauerspiel Statt finden sollte, von den bedenklichsten Folgen. Wir reden hier bloß von dem Chor als einer theilnehmenden Person an der Handlung: denn daß der Chor, und fast nur der Chor allein, die Möglichkeit der Anbringung

großer lyrischer Schönheiten im Trauerspiel gewährt, räumen wir 1803.
gern ein; aber diese Schönheiten möchten unsern im achtzehnten Jahrhundert gebildeten Menschen nicht auf Unkosten eines andern Vergnügens, was sie im Trauerspiel erwarten, erkaufen wollen. Sehr wenige Dichter würden uns ohnehin lyrische Schönheiten geben können, und die allgemeine Wiedereinführung des Chors als Theilnehmer der Handlung möchte uns unausbleiblich ganz in die Gattung des Sententiösen, Frostigen, zurückbringen. Schon das ist gegen den Chor, daß er zur Form eines alten Kunstwerks gehört. Keine Nation hat ohne großen Nachtheil sich die Fesseln der Form älterer, längst verblüheter, Völker angelegt. Deutsche gemachte Griechheit scheint sich keiner dauernden Einwirkung erfreuen zu können. Ein großes Genie kann einmahl in einer alten Dichtungsart ein Meisterwerk liefern, wie wir solches in höchster Vollkommenheit in Göthe's Iphigenie besitzen, wo der Verfasser aber doch den Chor nicht einführte. Mag immerhin ein anderer großer Dichter den Chor in dem Trauerspiele auftreten lassen, nur dagegen, daß dieses nicht allgemeine Regel werde, sind unsere Einwendungen gerichtet. Ein anderes ist es, einem verderbten Modegeschmack entgegen zu arbeiten: ein anderes, eine Form ausschließlich festzusetzen, deren häufiger Gebrauch dem Vergnügen, was unsere gebildeten Menschen vom Trauerspiele erwarten, so leicht Abbruch thun dürfte. Es ist bemerkenswerth, daß die Neigung, in der Form zu wechseln, vorzüglich uns Deutschen eigen scheint. In den Griechischen Tragikern, die wir besitzen, finden wir keine Spur davon; eben so wenig ist bey Shakespeare und bey den ersten tragischen Dichtern der Franzosen, deren Schönheiten von untergeordneter Art wir nicht verkennen dürfen, ein sichtbares Bestreben nach Abwechslung der Form zu finden.

Sollten wir hier gelegentlich einen Wunsch äussern dürfen, so wäre es der, die vorzüglichsten Stücke des Euripides durch Hrn. v. Schillers Meisterhand übersetzt zu haben. Die Scenen aus den Phönicierinnen in dem zweyten Bande seiner Gedichte erregten auf das lebhafteste diesen Wunsch, der nur in seiner Vollkommenheit durch ein so großes tragisches Genie, das zugleich unsere Sprache zu diesem Zwecke so trefflich zu behandeln weiß, erreicht werden kann.

<u>Göttingische gelehrte Anzeigen, Göttingen, 1803, 22. August.</u>

1803. **Berichtigung wegen eines Vorfalls im Weimar'schen Hoftheater.**

(Jena 26. Aug.) Im 60. St. der Zeitung f. d. e. W. ward erzählt: daß Se. Durchl. der Herr Herzog von Weimar dem Universitäts-Senat in Jena ein mißbilligendes Schreiben wegen des Vorfalls am 2ten April dieses Jahres im Hoftheater zu Weimar, erlassen, wo einige hundert Jenaische Studenten dem Hofrath von Schiller nach der Aufführung der von ihm verfaßten „Braut von Messina" im Hause ein Vivat ausbrachten.

Diese Erzählung ist unrichtig; denn erstlich sind nicht einige Hundert, sondern nur einige achtzig Studenten im Hause gewesen.

Der junge Mann, der das Vivat ausbrachte, war D. Schütz, Sohn des neuerlich in einem Aufsatze des Freimüthigen rühmlich erwähnten Hofrath Schütz, der durch einen gewissen Herrn Elberfeld, einen Kurländer, seinen Hausfreund, dieses Vivat während der Ausführung des Stücks bei den Musensöhnen negoziiren lassen. Ferner hat der Hof wegen dieser Ungezogenheit keineswegs ein Reskript an den Senat zu erlassen für gut befunden, sondern er hat die ganze Sache, wie es auch ganz in der Ordnung war, als eine Polizeisache angesehen und dem hiesigen Kommandanten, dem Major von Hendrich, wurde aufgetragen, diese Ungezogenheit dem Doktor Schütz zu verweisen, der diesen Auftrag auch zweckmäßig vollendet hat.

Zeitung für die elegante Welt, Leipzig, 1803, 6. September.

Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie von Schiller. Berlin, bey Unger, 1802. 12 Bog. kl. 8. 1 Rthlr. 8 gl.

Schwerlich hat irgend einem Verehrer der Schillerschen Muse die erste Ankündigung der oben stehenden Tragödie mehr Freude gemacht, als ihrem gegenwärtigen Beurtheiler. Einen Dichter, wie Schiller, dacht' er, kann dieser Geschichtsstoff, wie der Charakter der darin glänzenden Heldinn, nur von einer Seite zur dramatischen Behandlung desselben gereizt haben, von der, die die einzig wahrhaft theatralische, ihm die fruchtbarste Gelegenheit darbietet, sein großes Darstellungstalent glorreicher, als jemals, zu verherrlichen. Diese wird ihm gebieten, das Historische seiner Tragödie von allen

katholischen Wundern, und seine Heldinn von aller wirklichen 18 3.
Inspiration, von aller übernatürlichen Einwirkung zu reinigen. Das erste wird sich aus ganz natürlichen Quellen, bloß aus den Wundern einer außergewöhnlich erregten und in Thätigkeit gesetzten Heldenkraft ergeben, und die letzte eine von Vaterlandsliebe und frommer Schwärmerey gleich entflammte, durch die Macht ihrer Phantasie lebhaft bewegte, durch ihren Glauben an übernatürliche Unterstützung zu Visionen begeisterte Heroine werden, die in dieser Begeisterung sich eine auserwählte, Gottgesendete Retterinn ihres bedrängten Vaterlandes glaubt, in diesem Glauben sich so ankündigt, in diesem Glauben handelt. Nur durch die Kraft ihres religionsschwärmerischen Glaubens an ihre göttliche Sendung wird demnach Johanna zu der Wunderheldinn werden, für die die Sage sie ausgiebt; wird exaltirt durch diesen Glauben, sich in den Zustand zu versetzen, der dem einer wirklich Inspirirten völlig gleich ist; in dieser Exaltation sich über ihr Geschlecht, ihren Stand, ihre Erziehung erheben, und in ihren Reden die Energie, den Schwung der Begeisterung, die Kraft der Ueberzeugung, in ihrem Entschlusse die Festigkeit, Unerschütterlichkeit und Heldenstärke enthüllen, die alle, die sie hören und sehen, zur Bewunderung nöthigen, mitbegeistern, ja, nach und nach, sogar zum Mitglauben hinreißen, und dieser Mitglaube, diese Mitbegeisterung wird ihr helfen, auszuführen, was sie beschlossen, zu erfüllen, was sie verheißen hat. Auf welche andere Weise könnt' auch wohl sein Drama ächt romantischer werden, als durch die Darstellung eines zwar außergewöhnlichen, aber doch menschlich-großen, menschlich-wirkenden Charakters, als durch die Vorführung zwar seltsamer, Wunderähnlicher, aber doch natürlicher mit Menschenkräften hervorgebrachter Ereignisse? An ein wirklich inspirirtes, durch übernatürliche Einwirkungen ihre Thaten ausführendes Heldenmädchen können wir keinen Glauben, folglich auch für sein Treiben und Thun nur ein schwaches Interesse haben; eine sich inspirirt glaubende, in diesem Glauben große Dinge verrichtende Heldinn hingegen, wird uns, als psychologische Erscheinung, anziehn, die unsere Phantasie beschäfftigt, ohne unsern Verstand zurückzustoßen; ist sie doch, was sie ist, menschlich, in unsrer Natur gegründet? Ja, selbst, wenn wir an jenes uns Glauben abzwingen könnten, wird unsere Theilnahme für die letzte, als

1803. selbstthätiger, nicht bloß leidender, maschienenartig handelnder Charakter, dennoch ungleich lebhafter und größer seyn. Ausgemacht bleibt also diese Ansicht der Wundergeschicht von Johanne von Orleans, nur die dramatischste, für des Dichters Talente würdigste und reichhaltigste, und nur sie kann seinen sinnreichen Kopf zur Wahl dieses Stoffs für die Darstellung auf der Bühne bewogen haben.

Herr Schiller wird lächeln, daß Rec. seiner Sache so gewiß war, daß er sich bey der Behandlung dieses Stoffes für die Bühne von einem Dichter, wie er, auch nicht auf die entfernteste Weise eine andere Ansicht denken konnte, auch nicht einmal ahnete, ein Dichter, wie er, könne wohl in einem andern Sinne, als dem angegebenen, seine Tragödie romantisch genannt haben. Aber abgerechnet, daß jede andere Ansicht dem Rec., wo nicht undramatisch, doch minder dramatisch schien: so lag die vermuthete so ungezwungen in der Geschichte des Wundermädchens selbst, daß es, weder einer gewaltsamen Deutung der Vorfälle, noch einer gewaltsamen Handhabung des darin handelnden Charakters bedurfte, um beyde der vorgeblichen Wunder zu entkleiden, und, statt ihrer, patriotisch-religieusen Enthusiasmus und Wunderglauben wirken zu lassen, was, der Sage nach übernatürliche Einwirkung und Wunderkraft bewirkt haben sollten.

Noch mehr, Rec. erinnert sich Hume's historischer Darstellung dieser Begebenheit, einer Darstellung, die dem dramatischen Dichter jene Ansicht gleichsam in die Hände arbeitete. Ein Landmädchen, das durch mancherley männliche Beschäftigungen, zu denen ihre Verhältnisse ihr Gelegenheit geben, ihre körperlichen Kräfte gestärkt, und ihren Geist zum Muth, zur Unerschrockenheit in Gefahren gewöhnt hat, wird von der allgemeinen Noth ihres Vaterlandes, dem Unglücke eines liebenswürdigen, durch Aufrührer und fremde Feinde von seinem Throne verdrängten Fürsten, und von dem Wunsche, beyde gerettet zu sehn, lebhaft ergriffen; es bleibt aber in diesem sich durch seine bisherigen Uebungen zu einer Art männlicher Kühnheit erhebenden Geiste nicht lange bey dem bloßen Wunsche; Johanna fühlt eine Möglichkeit, ihn verwirklichen zu können. Durch die Belagerung von Orleans wächst die Gefahr des Vaterlandes, das Unglück des Fürsten, und ihr Wunsch der Rettung, das Verlangen, ihn in That verwandelt zu sehen, erhält einen lebhaften Schwung; er wird zum

Willen, ihn zur That zu machen, zur That durch sich selbst. 1803.
Mit diesem Wunsche Tag und Nacht beschäfftigt, entwickelt er sich in ihr bis zur Leidenschaft, erscheint ihr sogar durch diese, als ein außerordentlich in ihr geregter Entschluß, sie hält sich für inspirirt, glaubt Erscheinungen zu haben, auffordernde Stimme zu hören, und fühlt sich so berufen, den umgestürzten Thron wieder aufzurichten, und die Dränger des Vaterlandes zu verjagen. Dieser Glaube, vermählt mit der Kühnheit und Unerschrockenheit ihres Geistes, erhöht sie über Furcht, Scheu und Zaghaftigkeit ihres Geschlechtes, sie kündigt sich, als das an, was sie sich glaubt. Ihre Begeisterung, ihre Zuversicht, ihre heroische Festigkeit geben denen, die sie sehen und hören, wo nicht Glauben an ihre Sendung, doch an die Wirkung desselben auf das Volk. Es bedarf einer außerordentlichen Erscheinung, den erschlaffenden Muth der Belagerten wieder zu beleben, und eine außerordentlichere konnte sich wohl nicht ereignen, als dieß plötzliche Auftreten eines von Gott erwählten Rüstzeuges, das, in der Sache für den Fürsten und das Vaterland, für die Sache Gottes zu kämpfen vorgiebt. Den Glauben daran nun so siegend, als möglich zu machen, unterwirft man die Prophetinn Prüfungen; in denen man sie aber glorreich bestehn, und ihre Sendung durch allerley wunderbar scheinende Dinge bewähren läßt. So nun, als Gottgesendete Vaterlandsretterinn anerkannt, beginnt sie ihr heiliges Werk mit heiligen Vorbereitungen. Alle Soldaten müssen beichten, alle Weiber von zweydeutigem Ruf aus dem Lager verbannt werden; sie läßt eine Fahne mit dem Bilde des höchsten Wesens feyerlich einsegnen, und trägt sie selbst den Kriegern vor; ein vorgeblich wunderbar erhaltnes Schwerdt umgürtet sie; im Namen Gottes befiehlt sie durch ein Schreiben den Engländern, die Belagerung aufzuheben, und Frankreich zu verlassen; sie droht ihnen Untergang, wenn sie nicht gehorchen, und kündigt sich ihnen als berufene Rächerinn des bedrängten Vaterlandes an. Die Engländer, wider ihren Willen, von diesem sonderbaren Ereignisse betroffen, nicht ganz von Furcht und Schrecken frey, widersetzen sich dem Einzuge der Jungfrau in Orleans nicht, und glorreich bestätigt erscheint ihre prophetische Sendung. Alle Bewohner der Stadt nehmen sie, als eine göttliche Retterinn auf, alle halten sich unter ihrem heiligen Einfluß für unüberwindlich. In diesem Glauben gehorchen sie blindlings ihren Befehlen. Unter dem

1803. Vorwehen der heiligen Fahne greifen sie mit neubeschwingtem Muthe die Belagerer in ihren Verschanzungen an, dieser Muth läßt sie siegen, sie hauen die Engländer nieder, oder nehmen sie gefangen. Neue Bewährung der Jungfrau für die Gläubigen! Nun bedarf es nur des Anblicks der heiligen Fahne in den Händen der Prophetinn, und das gefährlichste Wagstück gelingt. Die Feinde, durch diese begeisterte Tapferkeit überall zurückgedrängt und muthlos gemacht, werden selbst an die Wunderkraft der Jungfrau gläubig, zwar nicht, als einer Gottgesandten Prophetinn; aber als eines Werk- und Rüstzeuges des Teufels, und unterliegen mehr und mehr. Die Franzosen hingegen, durch diese glänzenden Erfolge immer überzeugter von der Wunderkraft ihrer Prophetinn, trotzen immer kühner allen Gefahren. Kein Wunder nun, daß ihnen Alles gelingt, daß, da sich sogar Karl selbst an die Spitze ihres Heeres stellt, sie im Angesichte dieses jetzt so offenbar vom Himmel begünstigten, von der Gottgesandten begleiteten Fürsten, auf Befehl der Jungfrau auch das unmöglich scheinende, den Zug nach Rheims unternehmen; daß, da ihnen der Ruf von den Wundern der Jungfrau vorangeht, alle Festungen ihnen fallen, Rheims ihnen die Thore öffnet, und so ausgeführt wird, was sie im Glauben unternommen haben. Der Glaube an die Heldinn, der Glaube der Jungfrau an sich selbst thut Alles, ohne daß dabey eine übernatürliche Einwirkung, ein eigentliches Wunder im Spiel ist.

So bey Hume. Aber auch in den französischen Erzählungen dieser Begebenheit, wo alles für Wunder ausgegeben wird, fand Rec. für seinen Gesichtspunkt hinlängliche Gewährung; den Charakter, wie die Thaten der Jungfrau nur auf ihren Glauben an Inspiration gegründet, und den größten Theil der sogenannten Wunder, auch, als geschehn, angenommen, erklärbar, und, ohne übernatürliche Einwirkung möglich. Was sie dem Ritter Beaudricour und nachher dem Könige von dem ihr gewordnen göttlichen Befehle und den gehabten Erscheinungen erzählt, ist so offenbar nur das Werk ihres eignen, lebhaft bewegten Willens und der durch ihn entflammten Phantasie, so offenbar nur das Erzeugniß ihrer religieusen Schwärmerey und des Wunderglaubens ihrer Kirche, daß es nur denen, die Wunder glauben wollten, oder nur ihren für diesen Glauben leicht empfänglichen Zeitgenossen als etwas mehr gelten konnte. Die vor Gott auf den

Knien liegenden, und im Himmel für das Wohl der Franzosen 1803.
betenden Heiligen, zum Beyspiele, können doch wohl nicht für anders, als das Spielwerk einer katholisch-fromm entzündeten Phantasie erklärt werden? Also nicht wirkliche, eingebildete Visionen lassen Johanna sich für eine Gottberufene und Gottgesendete Vaterlandsretterinn halten. Eben so natürlich geht es mit den Wundern zu, die ihre Sendung begleitet haben sollen. Sie fordert ein Schwerdt aus der Kapelle der heiligen Catharina zu Vierbois, auf dessen Klinge, nah' am Griffe, fünf Kreutze eingegraben sind. Niemand um sie weiß von einem solchen Schwerdte. Indeß findet es sich, daß dieser Kapelle vor Zeiten viele alte Schwerdter geschenkt worden; unter diesen ist denn auch das bezeichnete. Wo steckt denn nun hier das Wunder? So gut Johanna von dem Daseyn dieser Schwerdter überhaupt durch Sagen weiß, eben so gut kann sie auch von der Existenz des bezeichneten gehört haben. — Ein ungünstiger Wind hindert den Transport der Lebensmittel über die Loire. Die Jungfrau heißt damit warten, denn mit Gottes Hülfe werde alles hinüberkommen. Man wartet, der Wind setzt sich um, die Lebensmittel werden glücklich in die Stadt gebracht. Was ist hier wieder Wunderbares? Denn daß die Windveränderung sogleich, auf das Wort der Prophetinn erfolgt sey, ist doch wohl für jeden Wahn und Vorurtheil freyen Leser ein Zusatz des Wunderglaubens? — Die Besatzung von Orleans, thut, ohne Wissen und Willen der Jungfrau, einen Ausfall auf einen von Talbot reichlich mit Mannschaft und Kriegsgeräth besetzten Thurm, die Franzosen finden tapfre Gegenwehr, verlieren viel Volk, und ermatten. Plötzlich erscheint Johanna in völliger Rüstung, mit wehender Fahne, der Kampf beginnt aufs Neue und heftiger, die Engländer werden zurückgedrängt. Was befeuert denn hier den Muth der Entmutheten wieder? Bloß der Anblick der Jungfrau und ihrer geweyhten Fahne, also der Glaube an ihre Wunderkraft. Aber mehr, als selbst dieser Glaube, entscheidet den glücklichen Ausgang des Gefechtes, die Verstärkung, die die Streitenden, durch neue Krieger aus Orleans erhalten, diese, in Schlachtordnung gestellt, bewirken den Rückzug Talbots und seiner Truppen. — Bey einem andern Gefechte, wo die Jungfrau nur wenig Mannschaft bey sich hat, ergreift bey der Nachricht, daß die Engländer mit einer großen Macht nahen, die Kämpfenden,

1803. trotz der Gegenwart der Gottgesandten, ein solches Schrecken, daß sie Reisaus nehmen, und die Engländer sie spottend verfolgen. Aber schnell wendet sich die Jungfrau mit ihrer Fahne gegen den Feind. Die im Grunde nicht minder gläubigen Engländer, nur, daß sie Johanna für ein Rüstzeug des Teufels halten, erblicken auf der Fahne das Bild des Allmächtigen, erkennen nun die Gottgesandte, fliehen, und werden nun wieder von den Franzosen verfolgt. Abermals ein sehr natürliches Wunder, bloß durch die Ueberraschung der Engländer zu einem andern Glauben bewirkt — dieses sehr erklärliche Fahnenwunder ereignet sich öfter. Die Jungfrau befiehlt Sturm auf ein Bollwerk der Engländer. Da es schon spät am Abend ist, zweifeln Einige, daß man noch etwas ausrichten werde. Da nimmt Johanna die Fahne und sagt: „gebt acht, ob das Ende „meiner Fahne den feindlichen Wall berührt?“ Ein neben ihr stehender Edelmann sagt: „Ja!“ — „Nun, ruft sie, so ist alles „euer und ihr werdet hinüber.“ In diesem Glauben bestürmen nun die Franzosen den Wall, und erobern ihn. Sehr begreiflich, auch die Macht des Glaubens abgerechnet; die Nähe des Bestürmungspunktes erleichtert den Sieg um vieles. So führen nicht Wunder, sondern Wunderglaube, Johannen und Karln nach Rheims, ja, es ereignet sich Manches, was gegen ihre Wunderkraft spricht. Die Armee geräth, zum Beyspiele, auf dem Wege nach Rheims beynahe in Hungersnoth; sechstausend Mann müssen acht Tage ohne Brodt, bloß von geriebnen Aehren, frischen Bohnen leben, und die Jungfrau vermag, trotz ihrer göttlichen Sendung, dieser Noth nicht abzuhelfen. Die Feldherren widersetzen sich deßwegen auch der von ihr befohlnen Belagerung von Troyes. Die Eroberung dieser mit allem, was ihnen fehlt, versehenen Stadt, scheint ihnen unmöglich; auch hilft hier nur Johanna's und der Einwohner von Troyes Glaube wieder aus der Noth. Jene, ihren vermeinten Offenbarungen vertrauend, beharrt auf der Belagerung, und läßt alle Anstalten dazu machen; diese, von diesen Anstalten geschreckt, erinnern sich des Entsatzes von Orleans, aller dabey laut gewordnen Wunder, und glauben. Dieser Glaube begeistert und bewegt nun plötzlich so alle Gemüther, daß viele, davon illuminirt, ein neues Wunder, weiße Schmetterlinge um das Haupt der Prophetinn flattern sehen, und die Stadt wird übergeben. So bieten also selbst die französischen

Geschichtsschreiber eine sehr natürliche Auflösung der von ihnen 1803.
erzählten Wunder dar, und mehr, als alles, macht Johanna's eigne Erklärung, daß sie das von Orleans Entsatz und der Krönung zu Rheims ausgenommen, keine Wunder thun wolle, und sogar dieß nur durch menschliche Mithülfe verrichten könne, alle übernatürlich dargestellten Ereignisse verdächtig. Eben so beweisen diese Schriftsteller, ohne es zu wollen, Johanna's Selbsttäuschung in Rücksicht ihrer vorgeblichen Offenbarung. Vieles, was sie unternahm, mißlang, nicht alles, was sie verhieß, traf zu; sie gerieth in Gefangenschaft und ward verwundet, alles ganz menschliche Ereignisse, die durchaus von keiner übernatürlichen Unterstützung zeugen. Am allerwenigsten legen die Heiligen, die im Spiele gewesen seyn sollen, Ehre ein, wenn sie die von ihnen erwählte Prophetinn, ohne sie zu retten, als ein Rüstzeug der Hölle, auf dem Scheiterhaufen verbrennen lassen.

Alles dieß konnte nun dem Dichter nicht entgehn; und wenn es ihm nicht entgieng, was war natürlicher zu erwarten, als eine dramatische Darstellung dieser Geschichte, ohngefähr nach folgender Ansicht? Die allgemeine Noth des Vaterlandes unter dem Drucke einheimischer Mächte, des Herzogs von Burgund, der Königinn Isabelle, unter der Geißel fremder Völker, Salisburys Feuerschlünden und Talbots Schlachtschwerdt, dringt auch in das stille Dorf, in dem Johanna wohnt. Ihr gefühlvolles Herz wird dadurch mächtig erschüttert, sie sehnt, wünscht Errettung. Aber Wunsch und Sehnung bleiben unerfüllt, das Elend vermehrt sich. Auf Erden sieht sie rings um sich her keine Hülfe. Sie wendet sich also an dem Himmel. Als fromme Katholikinn ist ihre Zuflucht zum Himmel, eine Zuflucht zu seinen Heiligen. Mit Innbrunst betet sie zu diesen um Rettung. Während dieser frommen Andachtsergießungen entwickelt sich in ihr der Gedanke, daß sie selbst wohl zur Rettung des Vaterlandes wirken könne. Aber sie ist nur ein Weib, woher zu ihrem Willen, zu ihrem Muthe auch die Kraft, die Stärke zur Ausführung nehmen? Nur von oben kann ihr diese kommen, und haben Glauben und Vertrauen diese nicht schon oft errungen? Warum soll sie, so voll des Glaubens und Vertrauens, nicht auch hoffen, einer himmlischen Unterstützung gewürdigt zu werden? Inbrünstiger wendet sie sich nun an ihre Heiligen, vor allem an die Jungfrau voller Gnaden, an Madonna. Sie ist in dem Schwachen mächtig.

1803. Um ihre Unterstützung betet sie; um ein Zeichen ihrer Erhörung, um ihre Erscheinung, und ihre sichtbare Aufmunterung zur Ausführung ihres stillen Entschlusses. Gläubig harret sie dieses Zeichens; sie phantasiert sich die Art dieser Offenbarung, und immer damit beschäfftigt, wird ihr Glaube daran zur Verzückung, sie glaubt sich erhört. Erst sieht sie die Heilige nur in Träumen, und, durch diese Träume lebhafter entzündet, zuletzt mit den Augen ihrer Phantasie auch wachend. Gerade wie sie sich diese Erscheinung phantasierte, wird sie ihr. Ihre Phantasie legt nun der Heiligen ihre Wünsche, als Befehle, in den Mund. So erscheint sie sich dann als Gottgesandte; stellt sich so den Franzosen dar. Ihr Glaube begeistert, erfüllt sie mit einem Muthe, einer Unerschrockenheit, die an einem Landmädchen, ohne Erziehung und Bildung, wunderbar erscheinen müssen. Ein außerordentliches, außergewöhnliches Wesen, tritt sie auf, und das ist für die Zeit, in der, und für die Menschen, unter denen sie so dasteht, genug, sie auch für ein wunderhaftes Wesen zu halten. Leicht wird nun ihr Erkennen des Dauphins mitten unter seinen Hofleuten, da sie ihn nie persönlich gesehen; daß er ihr durch Münzen und Beschreibung kenntlich geworden seyn kann, fällt diesen einmal zum Glauben entzündeten Menschen nicht ein, — ihr Fodern eines unbekannten Schwerdtes — so natürlich es, wie schon gezeigt worden, damit zugeht — zum Wunder. Gläubig läßt man sie anordnen, und folgt ihren Anordnungen. Der Ruf ihrer göttlichen Sendung bleibt auch bey den Engländern nicht ganz ohne Wirkung, er macht sie wenigstens neugierig, wie er sich bewähren wird? In dieser Erwartung lassen sie die Jungfrau ungehindert in Orleans einziehen. So betritt sie glorreich die Stadt, und der Glaube der Franzosen an sie erhält höhern Zuwachs. Mit Hülfe dieses Glaubens befreyt sie die Stadt, und ihre göttliche Sendung erscheint völlig bestätigt. Sie selbst nun, ihrer Gottberufung gewisser, verfolgt immer muthvoller und unerschrockener ihr Ziel, wird vom fremden Glauben immer mehr unterstützt; die Begeisterung, die durch beydes die Heldinn und die an sie Gläubigen ergreift, macht Angriff und Vertheidigung kühn, alle Gefahren verachtend, und schreckt selbst die Feinde zum Glauben an übernatürlichen Beystand; sie verlieren den Muth zum Widerstande, sie weichen der

eingebildeten höhern Macht, fliehen oder bleiben unthätig, und das verheißne Wunder der Königskrönung wird vollbracht. 1803.

Glorreich steht die Heldinn am Ziele. In vollem Maaße werden ihr Ruhm, Ehre, Bewunderung und Verherrlichung zu Theil von dem jauchzenden Volke, Dank und Vergeltung von dem geretteten Könige. Aber demüthig und bescheiden lehnt sie alles von sich ab, und giebt nur Gott die Ehre, von dem sie sich gesandt glaubt; ihr frommer Glaube preißt die Jungfrau voller Gnade, die ihre Verheißungen erfüllt hat, und mit ihr war bis zur Vollführung. Jetzt, da sie nun herrlich vollendet, was ihr geboten wurde, kehren sich alle ihre Gedanken wieder nach ihrer Heimath; sie sehnt sich in ihren vorigen Stand, das stille Leben auf der Flur zurück, dort dem friedlichen, ruhigen Berufe ihres Geschlechtes zu leben in frommer Andacht und kindlichem Gehorsam. Nun hält sie sich wieder für ein gewöhnliches Mädchen, die Gnade der Inspiration nicht mehr mit ihr. Sie weigert sich, weiter zu wirken, denn mehr ist ihr nicht geheißen worden. Sie erklärt, daß sie nun nicht mehr den Geist der göttlichen Sendung, die mitwirkende Gnade der allerheiligsten Jungfrau in sich spüre. Endlich giebt sie zwar den dringenden Bitten, ihr Schwerdt noch einmal zur völligen Vertreibung der Engländer zu erheben, nach; aber nicht mehr als Gottberufene, nicht mehr mit dem Glauben an übernatürliche Unterstützung. Dennoch thut ihr Muth dieselben Wunder. Zweymal treibt sie den Feind aus seinen Verschanzungen, und nun überwältigt von der Menge, zieht sie sich zurück; nur von ihren Freunden, die nun zu sehen glauben, daß, nach ihrem eignen Geständnisse, Gott nicht mehr mit ihr ist, verlassen, fällt sie in die Hände ihrer Feinde. Jetzt wird sie das Opfer der Rache und der Verfolgungswuth; des Betrugs, der Zauberey und der Höllenkünste angeklagt, verdammt und verurtheilt. Im Gefühle ihrer Unsträflichkeit und Unschuld, gewiß, daß sie berufen war zu dem vollendeten Werke, und mit Hülfe des Himmels es ausführte, vertheidigt sie sich gegen die schändliche Anklage, aber demüthig, ohne stolze Sichüberhebung; und fällt endlich, menschlich sich sträubend, gegen ihr unverdientes Schicksal, doch fromm, sich dem höhern Willen ergebend, der sie durch Neid, Rache und Bosheit als Märtyrinn für die Sache Gottes, sinken läßt: in der Gloria der Märtyrerkrone giebt sie ihren reinen frommen Geist auf.

1803. So ohngefähr dachte sich Rec. den Gesichtspunkt, der den Dichter in der theatralischen Behandlung seines Stoffes leiten würde, und durch ihn sein Drama, ein Werk des höchsten tragigischen Interesse für Verstand, Herz und Phantasie; sah durch ihn für das Verlebendigungstalent, die reiche Seelvolle Phantasie dieses Dichters, ein unendliches Feld zu kühnen Schöpfungen, für ganz neue, einzige Situationen, für Charakterschilderungen voll hoher Energie, voll ergreifender, menschlich-tragischer Würde! Was mußte aus diesem Gesichtspunkte durch sein Genie aus dem Charakter der Heldinn werden! Hohe Einfalt und Unschuld, schwärmerische Vaterlandsliebe und Frömmigkeit, begeisterter Glaube und heroische Selbstthätigkeit, Demuth und hoher Sinn, glorreiche Vollendung und doch bescheidener Genuß, edles Selbstbewußtseyn bey boshafter Anklage, ohne Stolz und Prunk, menschliches Streben zur Sichbefreyung von ihr drohendem Schicksal; aber auch gläubige Ergebung in den höhern Rath der Vorsehung; endlich Triumphtod der Märtyrinn: welch' ein furchtbar tragischer Charakter für eine Schillersche Tragödie! Die Darstellung desselben durch den Schöpfer der Charaktere Elisabeth (im Don Carlos), der Thekla (im Wallenstein) mußte zu seinem Meisterwerke werden, mußte alles übertreffen, was er jemals in dieser Gattung gedichtet hatte. Wie einer seligen Erscheinung harrte Rec. ihm entgegen.

Die Tragödie verließ die Presse, Rec. las. Der Anfang des die Handlung vorbereitenden Prologs überraschte selbst seine Erwartungen. Bey den alles verheerenden Plagen des Vaterlandskrieges ist der Wohnsitz der Prophetinn bis jetzt noch frey geblieben. Nur durch furchtbare Gerüchte, durch den dumpfen Nachhall des allgemeinen Elendsgeschreys kennen die noch verschonten Landleute von Dom Remi die schreckliche Lage des bedrängten Fürsten und seiner Unterthanen. So wird dieß friedliche Dorf zum Pathmos für die Offenbarungssinnende Schwärmerinn. Vortrefflich! Aber nun nahen die Gräuel der Verwüstung auch diesen stillen Fluren. Bey diesem näher rückenden Kriegsunheile eilt der fromme, redliche Thibaut den Tag, den er noch sein nennen kann, als Vater, zu benutzen; der drohenden Gefahr gegen über, stiftet er Bündnisse der Liebe, und giebt seinen Töchtern Gatten, damit Liebe der Liebe die allgemeine Noth tragen helfe, damit das schwache Weib geschützt sey durch die männliche Stärke; ein eben so rührender, als erhabner Auf-

tritt! Die beyden ältesten lohnen seiner väterlichen Sorgfalt, 1803.
sie nehmen das Geschenk der Liebe aus seiner wohlwollenden Hand. Nur die jüngste hat kein Herz für dieses Lebensglück, kein Ohr für den Liebesruf des Vaters, und des um sie werbenden Jünglings. Ergriffen von einem höhern, lebendigern Interesse, als dem eignen und dem Beglücken eines Einzelnen, hört sie nur eine Stimme, die Stimme der allgemeinen Noth, kennt sie nur einen Beruf, den Beruf der Vaterlandsbefreyung. Umhallt von der ersten, begeistert von diesem, nimmt sie an nichts Theil, was auf diese nicht Bezug hat. Aber noch trägt sie ihren hohen Beruf still und verschlossen in sich, regt und bewegt ihn nur in ihrem Herzen. Duldend und schweigend trägt sie die Vorwürfe des Vaters, bis die Stunde der Entscheidung schlagen wird. Herrlich! Ganz in dem Geiste einer sich glaubenden Gotteserwählten, die ihr heiliges Amt nicht eher verkünden darf, als bis sie ein sichtbares Zeichen erhalten hat, die Zeit sey da! Was Johanna nicht thut, thut ihr liebender Jüngling; von der Hoheit ihres Wesens mehr noch mit Ehrfurcht, als mit Liebe erfüllt, übernimmt er ihre Vertheidigung:

Laßts gut seyn, Vater Arc! Laßt sie gewähren!
Die Liebe meiner trefflichen Johanna
Ist eine edle, zarte Himmelsfrucht,
Und still allmählig reift das Köstliche.
Jetzt liebt sie noch zu wohnen auf den Bergen,
Und von der freyen Heide fürchtet sie
Herabzusteigen in das niedre Dach
Der Menschen, wo die engen Sorgen wohnen.
Oft seh' ich ihr aus tiefem Thal mit stillem
Erstaunen zu, wenn sie auf hoher Trift
In Mitte ihrer Heerde ragend steht,
Mit edlem Leibe, und den ernsten Blick
Herabsenkt auf der Erde kleine Länder.
Da scheint sie mir was höh'res zu bedeuten,
Und dünkt mir's oft, sie stamm' aus höhern Zeiten.

Wieder nur das Bild einer in sich gekehrten, große Dinge sinnenden, über ihre niedere Sphäre sich erhebenden Seele, also ganz der Erwartung gemäß, daß Johanna's Inspiration bey dem Dichter nichts, als die Wirkung eines lebhaft gereizten großen

1803. Entschlusses und einer durch die nächtliche Einsamkeit, die Wundersagen der Oerter, wo sie ihm nachhängt, der segenreichen, hochentzündeten Phantasie seyn werde. Aber Thibauts gleich darauf folgende Erzählung seines Traumes von der zu Rheims auf dem Königsthrone strahlenden Jungfrau, von dem Zepter in der Hand, aus dem drey Lilien entspringen, von den königlichen Huldigungen, die ihr dort von ihm, ihren Schwestern, von Grafen, Fürsten, Erzbischöfen, ja vom Könige selbst dargebracht wurden, schlug plötzlich diese Erwartungen nieder. Dieser Traum konnte kein natürliches Erzeugniß seyn, alle Ahnungen von seiner Tochter hochstrebendem Geiste konnten den fürchtenden Vater nicht auf diese Bilder leiten. Nur, wenn er etwa Johannen in der stillen Begeisterung ihres großen Vorhabens belauscht, wenn sie es, sich selbst unbewußt, vielleicht durch einzelne Laute verrathen hatte, war es möglich, daß seine Phantasie zu einem solchen Traume entzündet werden konnte. Aber davon wird in dem ganzen Prologe auch nicht der entfernteste Wink gegeben. So ist er also durchaus prophetische Voraussehung, eigentliche Offenbarung. Und wozu diese Offenbarung? soll sie ihm etwa für der Tochter göttliche Sendung Glauben einflößen? Sie thut aber gerade das Gegentheil, sie bewirkt Unglauben daran, sie scheint ihm Verderben kündend, ein Warnungsbild; sie arbeitet also den Offenbarungen der Tochter entgegen. Wird nun die Allmacht wohl ein Wunder thun, für nichts und wieder nichts? ein Zweckloses, oder gar eins, das ihre eigenen Werke zerstört? Indeß tröstete sich Rec., der sich so ungern von seinen einmal geregten Erwartungen schied, mit der Hoffnung, das Schauspiel selbst werde vielleicht natürlich auflösen, was ihm im Prologe noch unerklärlich schien. Die wunderbare Weise, wie der Helm, der Johannen zum sichtbaren Zeichen wird, daß die entscheidende Stunde ihrer Sendung geschlagen habe, auf die Bühne kömmt, macht ihn freylich abermals stutzen. Aber den Gebrauch, den der Dichter hernach von diesem Helme macht, ist so natürlich, so ganz Wunderfrey, daß er jenes Wunderbare vergaß, und sich nur an diesen hielt, der seinen Wünschen, alles natürlich zugehn zu sehn, so schön entsprach. Bloß in sich selbst versenkt, nichts achtend, was um sie vorgeht, hat das hochsinnige Mädchen bis jetzt gestanden; aber kaum tritt Bertrand mit dem Denkmale des vaterländischen Krieges, dem Helm auf: so kehrt sie aus sich selbst

zurück, und ihr aufmerksames Ohr hängt an den Berichten, deren Gegenstand ihre ganze Seele beschäfftigt haben. Schnell erkennt sie in dem Helme das erwartete Zeichen, greift begierig darnach und eignet sich ihn zu. Ihre Augen auf den Helm, ihre Ohren auf den Erzähler gerichtet, von der wachsenden Noth des Vaterlandes immer mehr belehrt, wird ihr der erschienene Zeitpunkt ihrer Sendung immer gewisser; sie setzt den Helm auf, sie ist bereit, ihrem Berufe zu folgen. Sie forscht nach dem Ritter, der zu dem bedrängten Könige ziehen will; sie hört, daß man, gezwungen von der Noth, zu dem verzweifelten Entschlusse seine Zuflucht genommen, sich dem Burgunder zu übergeben; nun muß sie, bewaffnet mit göttlicher Hülfe, aufstehen. Begeistert von diesem Gedanken und dem sichtbaren Zeichen ihrer Sendung auf ihrem Haupte, bricht sie aus: 1803.

Nichts von Verträgen! Nichts von Uebergabe!
Der Retter naht, er rüstet sich zum Kampf.
Vor Orleans soll das Glück des Feindes scheitern,
Sein Maaß ist voll, er ist zur Aerndte reif.
Mit ihrer Sichel wird die Jungfrau kommen,
Und seines Stolzes Saaten niedermähn,
Herab vom Himmel reißt sie seinen Ruhm,
Den er hoch an den Sternen aufgehangen.
Verzagt nicht, flieht nicht! Denn eh der Rocken
Gelb wird, eh sich die Mondesscheibe füllt,
Wird kein engländisch Roß mehr aus den Wellen
Der prächtig strömenden Loire trinken.

Bertrand.

Ach! es geschehen keine Wunder mehr.

Johanna.

Es geschehn noch Wunder. — Eine weiße Taube
Wird fliegen und mit Adlerskühnheit diese Geier
Anfallen, die das Vaterland zerreißen.
Darniederkämpfen wird sie diesen Stolzen
Burgund, den Reichsverräther, diesen Talbot,
Den Himmelstürmend, hunderthändigen,
Und diesen Salsbury, den Tempelschänder,

1803. Und diese frechen Inselwohner alle
Wie eine Heerde Lämmer, vor sich jagen.
Der Herr wird mit ihr seyn, der Schlachten Gott,
Sein zitterndes Geschöpf wird er erwählen,
Durch eine zarte Jungfrau wird er sich
Verherrlichen, denn er ist der Allmächt'ge.

Unvergleichlich! Laut und Sprache einer höchst lebendig ergriffenen Seele. Aber, was sagt oder weissagt die Verzückte, das zu sagen oder vorher zu verkünden, einer wirklichen Offenbarung bedürfte? Schon lange von dem Glauben, daß sie zur Retterinn ihres unterdrückten Volkes berufen sey, bewegt, hat sie bald auf Bergen, bald in den Schatten des Wunderbaums, bald in der Nähe des Gnadenbildes — Seen, die Bibel und Kirchenglauben zu Offenbarungsplätzen weyhen — auf Offenbarungen sinnend, sich immer mehr und mehr mit dem Gedanken und Wunsche der Gottberufung befreundet, alle Wunder, Zeichen und Töne, durch die von jeher Gottbegnadigte Seher sich charakterisirten, vor ihrer Phantasie vorübergehen lassen; ihre Phantasie dadurch entzündet und beschwingt, sie gleichsam in ihrem Geist, ihrer Natur übergetragen; die daraus entsponnenen Visionen in prophetische Bilder gehüllt, diese Bilder mit sich herumgetragen und so geläufig gemacht. Sie laut, sie zur Sprache werden zu lassen, hat sie nur noch auf ein außerordentliches Zeichen geharrt. Durch den Helm wird ihr es. Sie ergreift ihn, bedeckt ihr Haupt damit, und der bisher in ihr verschlossene Offenbarungssinn kömmt zur Sprache, die prophetischen Bilder werden prophetische Töne. Der jetzt über sie kommende Geist der Weissagung ist also nichts, als der Geist des Glaubens an das erhaltene sichtbare Zeichen ihrer göttlichen Sendung. Was sie in diesem Glauben zu unternehmen gedenkt, erscheint ihrer begeisterten Seele schon so gut, als ausgeführt; so weissagt sie es auch, als gewiß geschehend. Selbst, wenn sie in dieser dichterischen Verzükkung fort fährt:

Dieser alte Thron soll fallen? Dieses Land
Des Ruhmes, das schönste, was die ew'ge Sonne sieht
In ihrem Lauf, das Paradies der Länder,
Das Gott liebt, wie den Apfel seines Auges,
Die Fesseln tragen eines fremden Volks!

Hier scheiterte der Heiden Macht. Hier ward 1803.
Das erste Kreuz, das Gnadenbild erhöhet.
Hier ruht der Staub des heil'gen Ludewig,
Von hier aus ward Jerusalem erobert;

so sagt sie nichts, was sie nicht ohne Offenbarung hätte wissen können. Es ist Geschichte ihres Landes, die, in den Glauben ihrer Kirche verwebt, ihr nicht unbekannt seyn, um die sie sich wenigstens, beschäfftiget mit der Befreyung Frankreichs, bekümmert haben konnte, und die nun die schon ergriffne Phantasie nur noch mehr entzünden, sie noch mehr in dem Glauben bestärken hilft, daß ein von jeher durch den Himmel so hochbegünstigtes Land nicht ganz von Gott verlassen werden könne.

Noch natürlicher entwickelt sich dieser Weissagungsgeist in ihren spätern Reden. Besonders wird es in ihren Abschiedsstanzen klar, daß nicht eigentliche Offenbarung, sondern nur der Glaube daran, sie zur Seherinn machen; daß nicht übernatürliche Einwirkung, sondern ihr eigner, gläubig bewegter Geist sie zur Prophetinn und Gotterwählten erheben, daß es wahr ist, wenn Bertrand sagt:

Es ist
Der Helm, der sie so kriegerisch beseelt.
Seht eure Tochter an. Ihr Auge blitzt,
Und glühend Feuer sprühen ihre Wangen.

Auf's neue also und mit einer Art Zuversicht kehrte in Rec. die freudige Hoffnung zurück, das nun beginnende Schauspiel werde in einem noch vollkommnern Grade, und, bis zur höchsten Befriedigung die Erwartungen erfüllen, die ihm bei der Wahl dieses Stoffs und dieser Heldinn zur dramatischen Darstellung, von einem Dichter, wie Schiller, vorschwebten.

Vortrefflich wird in dem Drama selbst Johanna's Wunderglauben weckende Erscheinung am Hofe zu Chinon vorbereitet. Noch ehe sie sich ankündigt als Gottgesandte Retterinn, bestätigt sie sich schon so mit einer That, die durch die Zeit, in der sie geschieht, durch die Umstände, unter denen, und durch die Art, mit der sie sie verrichtet, wohl, als etwas übernatürliches, erscheinen muß. Der Konnetable von Frankreich hat die Armee verlassen, die schottischen Hülfstruppen künden den Dienst auf; der König hat weder Geld noch Soldaten, Orleans ist so

1803. gut, als verloren, und mit ihm das ganze Land; er steht auf dem Punkte, Reich und Krone durch die Flucht Preis zu geben; der Bastard von Orleans, die festeste Stütze des sinkenden Thrones, scheidet im Zorn: es ist gethan um Fürst und Land; nur ein Wunder kann retten. Und eben jetzt ereignet sich, was Niemand vermuthen, nicht einmal ahnen konnte: ein unerwarteter glänzender Sieg, und durch ein Mädchen, von dem man nichts weiß, als, daß es sich von Gottgesandt erklärt. Sehr erhöht wird das Außerordentliche dieser Begebenheit noch durch die verzweiflungsvolle Lage, in der das kleine Chor von Helden, das den Sieg errang, sich befand; umrungen von dem zahlreichen Feind auf allen Seiten, keine Hoffnung zum Siege, nicht einmal zur Flucht; da erzählt der begeisterte Siegsherold, Raoul:

— — — — Stellte sich
Ein seltsam Wunder unsern Augen dar,
Denn aus der Tiefe des Gehölzes plötzlich
Trat eine Jungfrau, mit behelmten Haupt,
Wie eine Kriegesgöttinn, schön zugleich
Und schrecklich anzusehn; um ihren Nacken
In goldenen Ringeln fiel das Haar, ein Glanz
Vom Himmel schien die Hohe zu umleuchten,
Als sie die Stimm' erhob und also sprach:
Was zagt ihr tapfern Franken? Auf den Feind!
Und wären sein mehr denn des Sands am Meere,
Gott und die heil'ge Jungfrau führt euch an!
Und schnell dem Fahnenträger aus der Hand
Riß sie die Fahn', und vor dem Zuge her
Mit kühnem Anstand schritt die Mächtige;
Wir, stumm vor Staunen, selbst nicht wollend, folgen
Der hohen Fahn' und ihrer Trägerinn,
Und auf den Feind gerad an stürmen wir.
Der, hochbetroffen, steht, bewegungslos
Mit weit geöffnet starrem Blick das Wunder
Anstaunend, das sich seinen Augen zeigt. —
Doch schnell, als hätten Gottes Schrecken ihn
Ergriffen, wendet er sich um
Zur Flucht, und, Wehr und Waffen von sich werfend,
Entschaart das ganze Heer sich im Gefilde, u. s. w.

Wie ähnlich sieht das alles einem Wunder! und doch bedarf es, gethan zu haben, noch immer keiner eigentlichen Wunderkraft, keiner übernatürlichen Einwirkung. Der Helm auf Johanna's Haupte ist der Gott mit ihr. Von ihm, dem ihrem Glauben sichtbaren Zeichen ihrer Gottsendung berührt, hat sie keine Rast, sie eilt auf den Kriegsschauplatz, nach Vaucouleurs. Auf dem Wege dahin begegnet ihr Baudricour mit seinem kleinen Heldenhaufen. Sie sieht seine Gefahr. Diese Gefahr erhöht die Begeisterung ihres Seherglaubens. Der erste Thatenaugenblick ihres himmlischen Berufes ist da, der Feind in ihre Hände gegeben. Nun spricht sie in diesem Glauben, entflammt durch diese Rede sich selbst noch lebendiger, ergreift die Fahne und stürzt auf die Engländer los. Daß die Franzosen ihr folgen, wie begreiflich! Plötzlich und unerwartet erscheint sie in ihrer Schönheit; hohe Begeisterung in allen ihren Gesichtszügen, den kriegerischen Schmuck auf ihrem Haupte, tritt sie vor ihnen auf. Der blitzende Helm, in den Strahlen der Sonne funkelnd, die goldnen Locken um ihren Nacken, bilden eine Art von Glorie um sie. So gilt sie ihnen eine himmlische Erscheinung. Da sie ihnen vollends die Hülfe des Himmels ankündet, und mit dieser Verheißung, die Fahne in der Hand, in die feindliche Armee stürzt, wie natürlich, daß der Seherinn Begeisterung auch sie fortreißt; daß selbst die Engländer, von diesem unerwarteten Auftritte überrascht, bewegungslos dastehen, so, stürmend und mit Feuer angegriffen, erschreckt, überwältigt und in die Flucht gejagt werden. Ein Wunder demnach, ohne Wunder, und Johanna noch immer eine durch ihren Glauben an Inspiration bewegte, nicht wirklich inspirirte Seherinn. 1803.

So auch noch in ihrem ersten Wunder vor dem Könige. Sie weiß nicht nur, daß Graf Dünois nicht der ist, der er scheinen will, sie nennt ihn auch bey seinem wahren Namen. Karls sehr natürliche Erkennung ist schon oben erläutert worden. Eben so natürlich kann es mit Dünois Erkennung zugehn. Von wem ist, während dieses heillosen Krieges, wohl öfter gesprochen worden, als von diesem tapfern Helden? So oft ihr beschrieben, hat Johanna's lebhafte Phantasie ein Bild von ihm erhalten, nachdem sie nun, ohne Wunder, das Original erkennt. Aber, was nun folgt, der Jungfrau Kunde von Karls drey Ge-

1803. beten bis auf den wörtlichen Inhalt, ist durchaus Wunder, durch keine natürliche Erklärung mehr zu retten, reine Inspiration.

Jetzt sah Rec. sich um seine Hoffnungen getäuscht. Es war dennoch auf eine Wundertragödie angesehn, Stoff und Heldinn sollten aus der Reihe der natürlichen Ereignisse herausgehoben, dargestellt werden. Diese Entdeckung that ihm nicht wohl; aber, was zu thun, als sich darin zu ergeben? Es beliebte nun einmal dem Dichter, durch ein Wundermährchen seine Talente zu verherrlichen. Sein Werk mußte demnach auch nur aus diesem Gesichtspunkte beurtheilt werden. Von nun an durfte Rec. nichts anders erwarten, als eine vollständige Wunderwelt, in der von bloß natürlichen Ereignissen gar nicht mehr die Rede seyn konnte; in der aber zugleich alles Wunderbare so zweckmäßig, zum Ziele leitend, des Charakters einer Gottsendung so würdig vorgieng, daß des Lesers und des Zuschauers Phantasie davon ergriffen, nolens volens daran glauben müsse. Seinen Gesichtspunkt aufgebend, überließ sich Rec. nun ganz dem des Dichters, sah sich durch das Talent desselben schon völlig zu jeder Wunderannahme bekehrt, und, seine Vernunft gefangen nehmend, bloß dem Glauben unterworfen.

Aber es glückte nicht. Denn einmal trug sich in dieser Wunderwelt so Manches zu, was er sich noch immer, als ganz natürlich geschehen, erklären konnte, und dann schien so manches wirklich Wunderbare ihm wieder einer Gottsendung so unwürdig, so zwecklos, daß der Glaube daran ihm unmöglich wurde; daß alle Kunst des Dichters seine Phantasie nicht ergriff, wie er es erwartet hatte, daß er ungetäuscht blieb. So angezogen er sich von jedem einzelnen Schönen und Großen dieses Dichterwerkes fühlte: so ließ ihn doch das Ganze, selbst aus dem ihm vom Dichter gegebenen Gesichtspunkte unbefriedigt; es fehlte ihm Harmonie und Uebereinstimmung mit sich selbst. Hiervon die nähere Entwickelung.

Johanna's Erzählung von den ihr geschehenen Offenbarungen ist ein Meisterwerk der Diktion; aber sie enthält durchaus nichts, was schlechterdings den Stempel einer wahrhaften Inspiration an sich trüge; vielmehr geht es dieser Erzählung nach, mit den vorgeblichen Offenbarungen völlig so zu, wie es Rec. oben angab; ihre Wunderträume werden völlig so vorbereitet, gelten ganz auf die angedeutete Art ihr für Erscheinungen; sie

sind ganz nur das Produkt einer von Wunderbildern schwangern 1803.
Phantasie. Johanna ist eine Schäferinn, so dachte sie sich die gesehnte himmlische Berufung auch nur durch eine Schäferinn; sehr natürlich verwandelt eben diese Phantasie zuletzt diese Hirtinngestalt in das Bild der Heiligen, nach dem ihr eigenen Kostüme. Die Engel, die die Allerheiligste begleiten, gehören zu dem himmlischen Hofstaate, den Legenden und Gemälde ihrer Kirche der Madonna geben, und konnten also bey der Sichtbarwerdung derselben nicht fehlen. Das gilt auch von den Lilien in den Händen der Engel, es sind die Symbole des wiederherzustellenden französischen Thrones. Die dreymalige Widerkehr des Offenbarungstraumes endlich ist prophetische Sitte, und die Zahl Drey eine heilige Zahl, die also, zur vollständigen Charakteristik ihrer Gottsendung, mit in das Bild ihrer Phantasie gehörte. Eben so ist es mit den Einwürfen, die die fromme Träumerinn der Erscheinenden macht, und mit den Antworten, die ihr die Gebenedeyte giebt. Jene sind die Einwürfe, die ihre weibliche Schüchternheit, bey dem ersten Gedanken zur Vaterlandsrettung sich selbst gemacht hat; diese Erzeugnisse des Glaubens ihrer Kirche an die Heiligkeit der jungfräulichen Keuschheit und der reinen Jungfräulichkeit, durch die schon so manche Wunder geschehn sind. Kurz, alles in diesen vorgeblichen Offenbarungen entspricht einem bloßen Phantasiebilde der frommen und patriotischen Schwärmerinn, und es ist so weiblich geträumt, so individuell, so homogen dem Charakter, dem Stande, der Stimmung und dem Kirchenglauben der Träumerinn, daß der Gedanke an eine Offenbarung selbst mit der bereitwilligsten Gläubigkeit, in uns nicht entstehen, viel weniger haften kann, selbst, trotz des vorhergegangnen Wunders der Gebetkunde, und des gleich erfolgenden Wunders der Weissagung von Salisbury Tode nicht.

Weiter. Die Gottberufene geht in die Schlacht, der Zweck ihrer Sendung ist Orleans Befreyung, des Königs Krönung, und die Vertreibung der Engländer aus Frankreich. Wie führt sie diesen Gottberuf nun aus, wie äußert sich in ihr die Weyhe durch die heilige holde Friedens- und Gnadenköniginn des Himmels? Genügt sich die Seherinn an Sieg und Vertreibung der Engländer? Ist es ihr genug den Feind überhaupt zu vertilgen, durch das Schrecken, das ihrer Wunderkraft vorhergeht, ihm furchtbar zu werden? Nein, sie will blutigen Sieg. Sieg

1803. durch die Flucht des Feindes befriedigt sie nicht, sie will ihn durch Vertilgung des Feindes, durch Vertilgung jedes einzelnen Engländers. Und sie selbst will diesen allgemeinen Tod verbreiten, sie sucht die Opfer der Rache, und läßt keins entrinnen. Ströhme von Blut bezeichnen den Weg der Gottgesandten, über Hügel von Leichen schreitet ihr jungfräulicher Fuß. Mit eherner, der Stimme der Natur verschloßner Brust, treibt sie das grausame Mordspiel, und läßt ihrem würgenden Schwerdte keine Rast. So hören wir sie nicht bloß beschreiben, so erscheint sie vor unsern Augen in der Scene mit Mongommery, ein eben so empörender, als unweiblicher Auftritt! Umsonst fleht der zagende Jüngling mit allen Tönen der Menschlichkeit um sein Leben, umsonst beschwört er sie bey den heiligsten Trieben der Natur; sie will Blut. Sie sagt ihm, aus ihrer Hand sey keine Rettung, eher werde er bey Krokodillen, Tigern und Löwenmüttern Barmherzigkeit finden. Gütiger Himmel, was ist aus dieser frommen, friedlichen Schäferinn, aus ihrer sanften, menschlichen Natur geworden? Und was hat ihre bessere Natur so umgekehrt? Wird man es glauben, die sie sendende Gottheit, die mit ihr wirkende Heilige? Man höre sie:

Dem Geisterreich, dem strengen, unverletzlichen
Verpflichtet mich der furchtbar bindende Vertrag,
Mit dem Schwerdt zu tödten alles Lebende, das mir
Der Schlachtengott verhängnißvoll entgegen schickt.

Sie ist kein Weib mehr,

Gleich wie die körperlosen Geister die nicht freyn
Auf irrd'sche Weise schließ ich mich an kein Geschlecht
Der Menschen an, und dieser Panzer deckt kein Herz.

— — — — — —

— Weggerissen von der heimathlichen Flur,
Von Vaters Busen, von der Schwestern lieber Brust,
Muß ich hier, ich muß — mich treibt die Götterstimme, nicht
Eigenes Gelüsten — euch zu bitterm Harm, mir nicht
Zur Freude, ein Gespenst des Schreckens, würgend gehn,
Den Tod verbreiten und sein Opfer seyn zuletzt, u. s. w.

Also durch den Geist, der über sie gekommen ist, durch die übernatürliche Kraft, die mit ihr ist, getrieben, übt sie dieß

schreckliche Blut- und Mordhandwerk; es ist der Wille der Macht, 1803.
die sie sendet, daß jeder Engländer, der ihr begegnet, fallen, daß auch nicht ein englisches Leben ihr entrinnen soll? Und dieser Geist wäre der Geist einer göttlichen Offenbarung? diese sie treibende Blut- und Mordmacht wäre die hohe Gottesmutter, die Jungfrau voller Gnad' und Frieden? Man traut seinen Augen und Ohren nicht, wenn man, nach vollbrachtem Morde, diesen weiblichen Todesengel folgendes Gebet an Maria thun sieht und hört:

Erhabne Jungfrau, du wirkst mächtiges in mir,
Du rüstest den unkriegerischen Arm mit Kraft,
Dieß Herz mit Unerbittlichkeit bewaffnest du;
In Mitleid schmilzt die Seele und die Hand erbebt,
Als bräche sie in eines Tempels heil'gen Bau,
Den blühnden Leib des Gegners zu verletzen,
Schon vor des Eisens blanker Schneide schaudert mir.
Doch, wenn es Noth thut, alsbald ist die Kraft da,
Und, nimmer irrend in der zitternden Hand, regiert
Das Schwerdt sich selbst, als wär es ein lebendiger Geist.

Sind das Wunder, der Allerheiligsten und Reinsten würdig, kann die milde, huld- und segensreiche Himmelsköniginn so die bessere, menschlichere Natur eines zarten Weibes zu solchen Thaten verdammen und verpflichten? Und nun der Lohn, den die Heilige den armen Umhergetriebenen für diese Entfremdung von ihrem edlern Selbst im Hintergrunde der Zeit zeigt? — Ein furchtbarer Tod! Also Rache für Thaten, die sie gegen ihre Natur, übernatürlich gezwungen, ausübte? „Nein, so muß der gläubigste Katholik ausrufen: mit dieser Erscheinung der Madonna ist es nicht richtig! Solche Verwüstungs- und Schreckensthaten kann die Gottgebährerinn, des Weltheilands Mutter, nicht gebieten; so unnatürlich reinen, menschlichen Sinn nicht entnaturen. Diese Seherinn ist entweder von einem fieberhaften Wahne ergriffen; oder ist es wirklich ein Geist, der sie treibt: so ist es ein lügenhafter, ein Höllengeist, der ihren Verstand und ihre Phantasie zu ihrem eigenen Verderben verwirrt hat."

Gewiß, kein Katholik kann in dieser Maria, die erkennen, die er anbetet, zu der im Glauben wallfahrtet, von der er Für-

1803. sprache bey Gott und ihrem Sohne erwartet; weder er, noch jeder andere, in einen Katholiken verwandelte Zuschauer oder Leser, kann diese Maria für die ächte halten, und an ihrer Sendung noch ferner Theil nehmen. Mit dem besten Willen dazu ist es um seinen Glauben gethan. Gar kein Blut müßte die Gottgesendete vergießen, bloß durch ihre Gegenwart, durch die Begeisterung, die von ihrem Anblicke ausgeht, durch den Heldengeist, mit dem sie die geweyhte Fahne in dem blutigsten Gewühle der Schlacht unüberwindlich voranträgt, müßte sie ihrem Heere siegen helfen, dann nur könnten wir sie — wenn wir noch einmal Wunder annehmen sollen — für eine ächte Seherinn erkennen, nur dann an sie, als eine Gesandte der Friedensköniginn, als eine Erwählte der Gottesmutter, glauben.

Und sollt' es dem Dichter selbst nicht geahnet haben, daß diese Unweiblichkeit in dem Charakter seiner Seherinn, diese Ungöttlichkeit in ihrer Gottsendung unsere Theilnahme von ihr abwenden, unsern Glauben an sie zurückstoßen müsse? Fast scheint es so; denn er eilt, gleich nach dieser unnatürlichen Blut- und Mordscene, sie durch sanftere, menschlichere Auftritte unserm Herzen und unserm Glauben wieder näher zu bringen; Johanna führt einen Verirrten zu seiner Pflicht zurück, unterwirft Burgund seinem rechtmäßigen Herrn wieder, und bewegt sogar sein Herz zur Versicherung mit dü Chatel; Scenen, in denen Schiller wieder ganz Schiller ist. Wahrheit und Schönheit sprechen hier mit siegender Gewalt an unser Herz. Der menschlichen Natur, der Natur ihres Geschlechtes zurückgegeben, erblicken wir in der Gottbegeisterten wieder ein uns verwandtes Wesen. Das Wunder selbst, das sie hier verrichtet, schließt uns näher an sie; denn nicht durch übernatürliche Kräfte bewirkt sie es, bloß durch die Macht einer schönen Menschlichkeit. Nur diese schmilzt Burgunds feindseliges Herz, beugt seinen stolzen Sinn: Ein Friedensengel steht sie da, und spricht Worte des Friedens. Wie ein Laut des Himmels, tönt das Wort, Versöhnung, von ihren Lippen, und mit der ganzen Gewalt sanft sich einschmeichelnder weiblicher Ueberredung erobert sie den Feind Frankreichs dem Vaterland und dem Könige zurück. Das Schwerdt in ihrer Hand ist zum Oelzweige geworden, und der Tod drohende Blick leuchtet von weiblicher Milde. So erscheint sie des Glaubens einer Gottsendung wieder würdig. Diesem nun einmal hingegeben, haben

auch ihre Weissagungen von Frankreich und Burgunds künftigen Schicksalen alle die Kennzeichen, die Offenbarungsglaube nur immer fordern kann. Selbst ihre Entsagung aller irdischen Liebe, als Dünois und la Hire um ihre Hand werben, ihre Unbekanntschaft mit der Stimme des Geschlechtes, ihr fast überirdischer Keuschheitssinn, haben, in ihrer Situation, etwas Erhabenes, ihrer Gottgesandtheit Entsprechendes. Freylich bedurft' es, das Wunder der Weissagung ausgenommen, zu dem allen keiner unmittelbaren göttlichen Einwirkung. Der bloße Glaube, daß sie übernatürlich berufen sey, würde Johannen eben so begeistert, so über sich und ihr Geschlecht erhoben haben, handeln und reden lassen; und sie bemächtigt sich vielleicht nur darum so lebhaft unserer Theilnahme, weil das Wunderbare hier so nah an das Natürliche grenzt; kein unbedeutender Fingerzeig, wie viel höher sie unser Interesse noch beschäfftigt haben würde, wenn ihr Charakter überall nur auf natürliche Begeisterung wäre gegründet worden. 1803.

Doch Rec. kehrt zu seinem Wunderglauben zurück, und ein neuer Anstoß für seine Gläubigkeit ist der schwarze Ritter. Woher diese Erscheinung? wozu und warum tritt sie der Seherinn in den Weg? sie warnt sie vor dem Einzuge in Rheims? Aber der ist ja ihrer Sendung höchster Zweck, ihr anbefohlen, zur unerläßlichen Pflicht gemacht. Nicht ihren Ruhm, nicht ihre Verherrlichung, sucht die Jungfrau dort, Frankreichs Glorie, des alten, rechtmäßigen Thrones erneuerten Glanz; sie erfüllt also genau, was die Heilige ihr hieß. Was soll denn nun diese Warnungsstimme und von wem kömmt sie? von einem guten oder bösen Geiste? Von einem guten schwerlich, denn der würde nicht zerstören wollen, wofür der Himmel und alle seine Seligen sich interessiren. Von einem bösen dann, der die Gottgesandte verwirren und die Vollendung ihrer himmlischen Berufung hintertreiben will? vielleicht zur Prüfung ihres Glaubens zugelassen? Aber wie reimt es sich mit der Natur eines Lügengeistes, daß er die Wahrheit sagt? Johanna betritt wirklich, sich zum Unheile, Rheims. Dieser Kakodämon meint es demnach aufrichtig mit seiner Warnung. Wie, in aller Welt, kömmt nur ein Geist des Betrugs und der Hölle zu dieser, seinem Charakter so heterogenen Rolle? Oder will er nicht sowohl der Jungfrau Unglück, als ihren Triumph dort, des Königs Krönung hindern, und braucht die Wahrheit nur, als Mittel, seinen Zweck

1803. desto sicherer zu erreichen? Das ließe sich hören, wenn nur nicht das Verschwinden dieses Phantomes von einer Gewaltthätigkeit gegen die Gottberufene begleitet wäre, es lähmt sie und macht sie ohnmächtig erstarren. Wie? ein Geist des Verderbens dürfte seine ruchlose Hand an diese Hochbegnadigte, an ihrem Glauben so glorreich bewährte Seherinn legen? Nein, nimmermehr! Zusammensinken muß er vor ihrer Glorie, zu Schanden werden vor der Reinen, heulend und zitternd entfliehn, wenn er der Natur eines Höllengeistes entsprechen soll. Also, weder ein guter, noch ein böser Geist, wäre dies Phantom? was denn? und abermals, was will es? Doch, es ist wahr, nicht nur aus Rheims, auch aus dem Schlachtfelde verweis't es Johannen, und das letzte, wie es aus dem Erfolge scheint, sie der bevorstehenden Gefahr der irdischen Liebe zu Lionel zu entreißen, durch die sie ihr Gelübd' bricht und aus der Gnade fällt. Aber warum knüpft der schwarze Ritter an diese Warnung, wenn es ihm damit Ernst ist, auch die von dem Einzuge in Rheims, der die Prophetinn nicht gehorchen kann, wenn sie der ihr geschehenen Offenbarung gehorsam bleiben will? warum verstopft Madonna selbst der Berufnen Ohr gegen diese warnende Stimme, warum liefert sie sie so selbst ihrem bösen Schicksal aus, und macht diese Warnung zu einer leeren Spiegelfechterey, ohne Zweck und Ziel? Der schwarze Ritter ist und bleibt daher ein unbegreifliches Wesen, und seine Erscheinung ist ein nicht zu lösendes Räthsel, ein Geisterspuk ohne Grund und Ursach, ein Wunder ohne Konsequenz, das, was geschehen soll, weder aufhält noch befördert, also selbst die wunderempfänglichste Phantasie ungetäuscht läßt, und die entschlossenste Bereitwilligkeit, seine Vernunft gefangen zu nehmen, zurückstößt, weil das Wunderbare, das ihr hier aufgetischt wird, doch gar zu märchenhaft und wunderlich zugeht.

Mit der plötzlich entstehenden Neigung der Jungfrau für Lionel aber ereignet es sich nicht so wundervoll und übernatürlich, als es wohl, ohne nähere Prüfung scheint. Daß große, edle, sprechende Gesichtszüge uns schnell treffen können, daß es Physiognomien giebt, die auf den ersten Anblick unser Herz sympathetisch ergreifen, ist, weder etwas Außerordentliches noch Seltsames; und hier in Johannen darf uns diese Erscheinung am wenigsten befremden. Ein so lebhaft bewegtes Mädchen, begabt mit einer so glühenden, höchst reizbaren Phantasie, mit einem so

warmen, reichempfänglichen Herzen, muß physiognomischen Ein- 1803.
drücken, wie die eben beschriebenen, um so offner seyn, muß um so lebhafter davon ergriffen werden. Ja, dieser Eindruck muß um so siegender, dieses Ergreifen um so schneller seyn, je unerwarteter, je plötzlicher es davon überrascht wird. Begeistert durch die nahe Vollendung ihrer Gottsendung, in der höchsten Spannung ihres Gemüthes, in dem kühnsten Schwunge ihrer Phantasie fallen der Vaterlandretterinn Augen auf diese neuen, noch nie gesehenen, an ihre weibliche Natur sprechenden Züge; zum erstenmale in ihrem Leben, und, mitten im Gewühle der Schlacht begegnet ihr das Antlitz eines Mannes, aus dem ein unnennbares Etwas lebendig und mächtig sich in ihre innerste Seele schleicht; zum erstenmale, während ihres prophetischen Sendungsamtes, regt sich durch diesen Anblick unüberwindlich in ihr die Stimme des Mitleids, und der sie bisher beseelende Würggeist verläßt sie. Je neuer ihr diese plötzliche Gemüthsänderung ist, desto mehr exaltirt sie ihr ganzes Wesen. Auch ist es noch nicht Liebe, was sie empfindet, es ist nur ihr erster Beginn, sympathetische Regung. Aber noch unbekannt mit der Natur der Liebe, gilt ihr diese erste Annäherung schon dafür: sie glaubt ihr Gelübde gebrochen zu haben. Dieses sie anklagende Gefühl, nicht die Liebe erschüttert sie so heftig, daß sie, ihrer vorigen Natur völlig entkleidet, weich und unentschlossen sich ihrem Schicksale hingiebt, ohne Widerstreben das geweyhte Schwerdt sich entreissen, und zitternd und zagend, ein bloß leidendes Schlachtopfer, sich von dem Schauplatze ihres Falles wegführen läßt. Diese Scene gehört zu den schönsten des Drama's, so wie die nachher aus ihr entspringenden Situationen des vierten Aktes zu den gelungensten des Dichters.

Gleich die erste Scene dieses Aktes giebt uns Johannen in einer sehr anziehenden Situation. Ihr in Kummer versenkter Blick bey der allgemeinen Freude über ihre glücklich vollendete Sendung; ihr mit Vorwürfen belastetes Herz, indeß alle Herzen um sie her von Dank und Frohgefühlen überwallen; das Gefühl ihrer Unwürdigkeit, indeß das jauchzende Volk sie eine Heilige und Gotterwählte preißt; ihr Abscheu vor den bundbrüchigen Neugefühlen ihres Herzens und dann wieder ihr unwillkührliches Sichhinneigen zu der schönen Sünde; ihre Selbstanklage und ihre Selbstvertheidigung; die Verirrungen ihrer von Liebe bewegten

1803. Seele zu beynahe lästernden Vorwürfen gegen die hohe Himmelsköniginn und das ihr aufgelegte natürliche Gelübde ihre vom Bilde des Geliebten entzündete und dann wieder von den Schauern der Entheiligung ihrer Gottsendung ergriffene Phantasie, gewähren uns einen ungemein lebendigen, Herz und Geist bewegenden Anblick. Wirklich ist der Monolog, in dem der Dichter dieß alles vor uns enthüllt, in psychologischer Rücksicht, vortrefflich; nur hat er, als dramatischer Monolog, eine zu lyrische Form, um in einem Schauspiele, das kein Singspiel ist, auf seiner rechten Stelle zu stehen. Dieser bunte Wechsel des Sylbenmaaßes, dieses Spiel mit Achtreimen (ottave rime), Rezitativen, Arien und Liederstanzen, stört die Illusion des Zuschauers doch gar zu sehr; allzu lebhaft wird er an den Dichter erinnert, der die vorgeführte Person reden läßt, mit der dargestellten Heldinn zugleich sich selbst producirt, und in diesem Augenblick uns, statt einer wirklichen Begebenheit, nur ein schönes Gedicht giebt.

Desto dramatischer aber ist die gleich darauf folgende Scene mit Agnes Sorel. Höchstwahr entzündet Agnes trunkene Liebesschwärmerey auch Johanna mit unwillkührlicher Begeisterung, und regt die schönsten und süßesten Gefühle ihres Lebens mit erneuter Stärke; aber eben so wahr wird diese liebliche Begeisterung plötzlich entschiedene Empörung beym Anblicke der geweyhten Fahne. Höchst treu ihrem Charakter, als Gottgesandte und ihrem religieusen Glauben, erblickt sie in den Augen der darauf thronenden Madonna ihre Verwerfung, und schaudert, mit ihrem sündigen Herzen die Hand nach dem Panier ihrer heiligen Sendung auszustrecken. Hoch versinnlicht ihre Situation und Stimmung die Angst, die sie aus dem Dohme, der nähern Gegenwart der Allerreinsten, in's Freie treibt; entsprechend der menschlichen Natur und der zartempfänglichen Weiblichkeit, erwärmen die wohlbekannten Töne der Schwestern- und Freundesliebe ihr erstarrtes Herz auf einige Augenblicke wieder wohlthätig, und lösen ihre Angstgefühle in sanfte Wehmuth auf. Menschlich und wahr wecken diese Töne in ihr die Erinnerung glücklicherer, schuldloser Zeiten, wo ihr Herz frey war von den friedestörenden Wünschen, und diese Erinnerung tritt so lebendig vor ihre Seele, daß sie zur Gegenwart wird, daß sie noch jetzt in ihnen zu leben, und nur von einem schweren Traume erwacht zu seyn glaubt.

— — — — Nicht wahr, 1803.
Ich war entschlafen unter'm Zauberbaum'
Und bin erwacht, und ihr steht um mich her,
Die wohlbekannten, traulichen Gestalten?
Mir hat von diesen Königen und Schlachten
Und Kriegesthaten nur geträumt — es waren
Nur Schatten, die an mir vorübergiengen?
Denn lebhaft träumt sichs unter diesem Baum.
Wie kämet ihr nach Rheims? Wie käm ich selbst
Hierher? Nie, nie verließ ich Dom Remi!
Gesteht mir's offen, und erfreut mein Herz.

Wahr sind die Schrecken ihres Erwachens aus dieser schönen Täuschung; wahr tönt aus ihrer bangen Ahnung vollen Brust der Schrey des Entsetzens beym Anblick ihres Vaters. Wahr verstummt sie bey Thibauts fürchterlicher Anklage; sie erkennt in ihr das Zeichen ihrer gänzlichen Verwerfung aus Madonna's Gnadenbunde, so wagt sie keine Vertheidigung, duldet und schweigt.

Kurz, alles spricht in diesen Scenen herzlich und ergreifend an unsere Theilnahme. Selbst Thibauts gräßliche Anklage des eigenen Kindes, ob sie gleich unsere Menschlichkeit empört, hat Wahrheit, sie ist ein Produkt des religieusen Fanatismus, und widerspricht so selbst der Natur des Vaterherzens nicht. Er überliefert sein Kind dem zeitlichen Verderben, um es dem ewigen zu entreißen, opfert den Leib der Tochter, ihre Seele zu retten. Menschlicher wär es freylich gewesen, uns mit dieser zurückstoßenden Geburt des Fanatismus zu verschonen; aber außer der Natur ist sie doch nicht, sondern, wie alles in diesen Scenen, dem gegebenen Charakter, der dargestellten Situation gemäß. Hier stört, die Donnerschläge abgerechnet, kein übernatürliches Ereigniß, kein inkonsequentes Wunderzeichen unsere Täuschung und zieht sie ebendeßwegen um so lebhafter an. Warum nun verdirbt der Dichter auch hier alles wieder durch ein Donnerwetter sans rime et sans raison, das unnatürlich erzeugt, sich hören läßt, man erräth nicht woher? und wozu? Wer donnert hier? der Allmächtige? Nimmermehr! Kann der eine Lüge bestätigen? (denn eine Lüge ist Thibauts Anklage) unmöglich! Oder soll sein Donner gegen die falsche Anklage zeugen? Dann erreicht

1803. er aber seine Absicht nicht, alle Hörende nehmen ihn für Bekräftigung derselben. Die Allmacht thut also ein Wunder, das bewirkt, was es nicht bewirken soll; wie ungereimt! Aber vielleicht ist diese scheinbare Bestätigung einer falschen Anklage ein Strafzeichen? wofür denn? für die Erwachung eines Triebes, den die Allmacht selbst in die menschliche Natur verwebte, und der hier, in den Gränzen der reinsten Sittsamkeit, das Werk der göttlichen Sendung weder aufhält, noch hindert? Wie ungöttlich! Oder soll dieser Donner eine zugelassene Wirkung böser Geister seyn? Dann frägt es sich wieder, was bezwecken diese bösen Geister? wollen sie das heilige Werk, das sie nicht hindern konnten, wenigstens verdächtig machen, und sich so an der Vollenderey rächen? Wie kann die Allmacht ein Gaukelspiel zulassen, das ihr eignes Werk höhnt, und ihr selbsterwähltes Werkzeug unverdienter Schmach preis giebt? etwa um es hernach desto glorreicher zu verherrlichen? also eine Rechtfertigung durch Schleichwege? Wie unwürdig und widersprechend der höchsten Erhabenheit des allervollkommensten Geistes! Was sind also diese wundervolle Donnerschläge, als eine unnütze Theatermaschienerie, die, anstatt was sie sollen, den Eindruck der Scene zu verstärken, ihn schwächen? Ohne dieses leere Donnermirakel, welches vollendete Meisterwerk rein dramatischer Wirkung wäre dieser Akt? So rächt sich die Grille des Dichters, aus Johannas romantischer Geschichte einen dramatischen Wunderspuk zu machen, als seines Geistes unwürdig, an seinem großen Darstellungstalent, indem sie fast in jedem Akte durch ein inkonsequentes Mirakel selbst unseren bereitwilligsten Wunderglauben zurückstößt und vernichtet.

Der letzte Akt zeigt uns Johannen wieder gerechtfertigt in ihren eigenen Augen, entsündigt von der Schuld ihrer irdischen Liebe durch die Schmach einer ungerechten Anklage; voll Hoffnung und Glauben, daß Madonna die Büßende wieder in Gnaden annehmen, die gräßliche Beschuldigung des Höllenbundes von ihr abwenden, vor allem Volke sie wieder verherrlichen werde; in dieser Hoffnung sich allen Prüfungen muthig ergebend, die die Heilige zu ihrer völligen Entsündigung noch über sie verhängen wird. Auch diese Situation ist schön und kräftig durchgeführt. Ihr nach und nach wieder erwachender Geist der Gottsendung und Offenbarung, selbst in den Ketten der Isabeau; die enthu-

siastische Wiederkehr des vaterländischen Interesse, die begeisternden Weissagungen, vom Siege der französischen Waffen; ihr um göttliche Unterstützung und Freyheit ringendes Gebet, als der Sieg ihres Volkes wankt; ihr Zersprengen der sie lastenden Ketten, — dem Wunderglauben haben wir uns einmal hingegeben — ihr Ergreifen eines feindlichen Schwerdtes, ihr Hinstürzen in das Getümmel der Schlacht; ihr Triumph über die Feinde des Vaterlandes, mit ihrem eigenen Blut erkauft; ihre Engelgleiche Ergebung in den Tod für das Vaterland; ihr Frohgefühl, daß Madonna völlig versöhnt, sie unter den Augen des Königs, mitten im Kreise der geretteten Franzosen, ihre göttliche Sendung bestätigen läßt; ihr Hinscheiden unter der geweyhten Fahne, der heiligen Aegide ihrer Beschützerinn, die letzten Verzuckungen ihrer frommen, entfliehenden Seele. 1803.

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
Der Himmel öffnet seine goldnen Thore,
Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.
Wie wird mir — Leichte Wolken heben mich —
Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
Hinauf — hinauf — die Erde flieht zurück —
Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude.

Alles entspricht dem Charakter der entsündigten, wieder gerechtfertigten, glorreich bestätigten Seherinn. Aber auch ihre übernatürliche Sendung nicht angenommen, auch nur, als religieuse Schwärmerinn betrachtet, ist, das Wunder der Kettensprengung ausgenommen, — Johanna's Leben und Tod in diesem Akte, der Natur ihres Geistes, ihres Charakters und Glaubens getreu, also ächt dramatisch.

Das Resultat dieser nähern Entwickelung des Schillerschen Dichterwerkes bleibt demnach: alles, was darin uns warm und lebendig anzieht, uns wahrhaft dramatisch ergreift und bewegt, ist entweder menschliches und natürliches Ereigniß, oder es läßt sich doch wenigstens so erklären; da hingegen alles, was über die Natur geht, absolutes Wunder ist, unsere Theilnahme kalt läßt, unser Interesse zurückstößt. Recht schade dann einmal, daß der Dichter den Stoff und den Charakter seiner Heldinn nicht

1803. auf menschlichen Muth, auf natürliche Kräfte gründete, er hat sich dadurch um die Hälfte den Strahlenkranz verkümmert, den die tragische Muse einem Dichter, wie er, bey der Wahl dieses Stoffes, zur dramatischen Darstellung, vorhielt.

Rf.

Neue allgemeine deutsche Bibliothek, Berlin und Stettin, 1803, 82. Band, 1. Stück, pag. 87—116.

Turandot, Prinzessin von China. Ein tragikomisches Mährchen, nach Gozzi, von Schiller. Tübingen, bey Cotta. 1802. 10 B. 8. 16 gl.

Ob es wohl der Mühe lohnte, daß Hr. Schiller seine grossen Dichter-Talente an die Bearbeitung dieses Gozzischen Mährchen verwandte? Rec. gesteht, daß er sich nicht davon überzeugen kann. Die unnatürliche, unweibliche, Tiegergesinnte chinesische Prinzessinn, die, ihrem Stolz' und ihrer Selbstsucht zum Opfer, Menschenblut zu vergießen befiehlt, wie Wasser, und die Köpfe enthaupteter Prinze, als Wahrzeichen ihres Marmor- und Mordherzens, auf die Thore der Residenz pflanzen läßt; die, selbst als die Bedingungen ihres Blutgesetzes erfüllt sind, und die bessere Weiblichkeit in ihr erwacht, immer noch ihrer erbärmlichen Selbst- und Herrschsucht huldigt, Natur u. Menschlichkeit verläugnet, und, nachdem sie durch die niedrigsten Ränke das Geheimniß, das ihr Witz nicht ergründen kann, erspionirt hat, noch des Unglücklichen spottet, den sie mit falscher Weisheit betrügt, schien ihm von jeher ein zu ekelhaftes, widerwärtiges und empörendes Geschöpf, um irgend eines rechtlichen Menschen Interesse erregen zu können. Eben so gieng es ihm mit dem Pantalons-Kaiser, ihrem Vater, und dem Staatsaktionscharakter der Adelma. Auch bewies ihm der unlustige Genuß, den ihm die erste deutsche Bearbeitung dieses Mährchens, die er vor fünf und zwanzig Jahren auf dem Berliner Theater vorstellen sah, gewährte, daß es ihm nicht umsonst so geschienen hatte. Ekel und Langeweile bemächtigten sich seiner in gleichem Grade, und machten es ihm durchaus unmöglich, dieß undramatische Machwerk von Drama ganz auszuhalten. Seiner Meinung nach, taugt' es

— wenn es denn ja zu unserm schaulustigen Publikum auf- 1803.
getischt werden mußte — höchstens zu einer Oper, wo es auf eine Hand voll Ungereimtheiten nicht ankommt, ja, zu deren Hauptwesen es gehört, daß alles darin recht toll, unnatürlich und abentheuerlich zugeht. Die groteske Vermischung des Tragischen und Komischen, die Marionettencharakteristick der spielenden Helden, der buntscheckige Theaterlärm und Prunk darin wären hier auf ihrer rechten Stelle gewesen. Da hätt' es Stoff gegeben die Hüll' und Fülle, zu Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten und Quintetten, zu Chören aller Art. Prinzessin Turandot hätte sich den Prinzenköpfen auf den Stadtthoren gegen über, nach Nothdurft in Bravourarien produciren können, und selbst ein Jammertutti von den abgehauenen Fürstenschädeln würde sich nicht übel ausgenommen haben. Denn, wenn im Don Juan eine steinerne Statue singen kann, warum sollte dies Kunststück Schädeln versagt seyn, die, einst auf menschlichen Rümpfen sitzend, wirklich Stimmen zum Singen hatten? besonders da sie sich dadurch zu wahren dramatischen Personen erheben, und nicht, wie bey Gozzi, bloße stumme Statisten gespielt hätten?

Indeß, wie sehr Rec. seine damalige Meinung, aus Turandot könne kein wirklicher dramatischer Dichter ein eigentliches Drama machen wollen, betrog, liegt jetzt am Tage. Was dem schlichten Menschenverstand so oft unthunlich scheint, realisirt das Genie zu seiner Beschauung, eh' er sich's versieht. Nicht nur ein würklicher, ein wahrhaft großer dramatischer Dichter entreißt das Gozzische Mährchen seiner undramatischen Nichtigkeit, staffirt es mit allem Zauber seiner Diktion aus, und erhebt es sogar, nach dem Ausspruche eines noch größern Meisters in seiner Kunst, zu einem seiner vortrefflichsten Geisteswerke. Was bleibt da Rec. übrig, als seine Zweifel demüthig zurück zu nehmen, sich gefangengebend zu schweigen, und schweigend zu bewundern? There more things in heaven and earth, than are dreamt of in our philosophy.

Be.

Neue allgemeine deutsche Bibliothek, Berlin und Stettin, 1803, 84. Band, 1. Stück, pag. 144—146.

1804.

1804. ## Die Braut von Messina.

Auf dem Nazionaltheater in Berlin.

Die allgemeine Stimme, die in jetzigen Tagen leider auch die gemeine ist, hat gegen das Stück entschieden. Sie hat auch die Nachahmung der antiken Tragödie getadelt, und hätte doch nur das Mißlingen dieser Nachahmung tadeln sollen.

Schiller ist an einer Klippe gescheitert, an der Unzählige vor ihm gescheitert sind. Rühmlich unterscheidet er sich aber von seinen Vorgängern dadurch, daß er das, was er wollte, sehr richtig erkannt hatte, und es nur, vermöge seines eigenthümlichen Genies, das ihn vom Antiken ab, und zum Romantischen hinzieht, nicht zu leisten vermochte. Die italienischen Tragiker des sechszehnten Jahrhunderts schrieben alle ihre Trauerspiele in der griechischen Form, aber fern lag ihnen die Erkenntniß des Wesens, und selbst die Form war ihnen nicht eine aus der Nothwendigkeit der Sache hervorgehende, bedeutungsvolle Form, sondern nur eine zufällige, die sie, aus blinder Verehrung der Griechen, blind nachahmten. Welche Ungeheuer aus diesem Verfahren zuweilen entstehen, können die unter dem Namen des Seneca auf uns gekommenen Stücke bezeugen, deren Verfasser,

er sei wer wolle, als selbst Antiker und als Heide, den antiken Sinn wohl besser fassen konnte, als die anderthalb Jahrtausende späteren christlichen Generazionen, und der doch so unendlich unter den griechischen Dichtern steht, so gar nicht mit ihnen zu vergleichen ist. Haben die übrigen Römischen Trauerspiele nicht besser ausgesehen, so ist, von allem was untergegangen, nur das zu bedauern, was wörtliche Übersetzung der Griechen gewesen ist, und uns den Verlust der tragischen Originale so hätte ersetzen können, wie uns Plautus und Terenz, vorzüglich der erste, die Komiker, Horaz die Lyriker, und das Naturgedicht des Lukrez das verloren gegangene des Empedokles ersetzen muß. 1804.

Doch zurück zu Schiller. — Es ist zu bewundern, wie richtig er den fast so allgemein erkannten Chor der Alten in seiner Vorrede zur Braut von Messina auffaßt, und wie sein Chor doch durchaus nicht der alte Chor ist. (Dies umständlich darzuthun, würde eine eigne Abhandlung erfordern, die sich nicht für diese Blätter eignet.) Er tadelt, und mit Recht, den opernmäßigen Chor, und wo sein Chor die meiste Wirkung thut, wenn er den Tod des Manuel beklagt, wenn er dessen Leiche bringt, da ist er opernmäßig. In einer einzigen Stelle scheint er uns ganz antik, und hier ergreift er auch am mächtigsten. Wenn nehmlich im letzten Akt Mutter, Sohn und Tochter nach einander verzweifelnd von der Bühne stürzen, und nun der allein zurück bleibende Chor die heftig angeregten Gemüther der Zuschauer durch die goldenen Worte:

Wohl dem! Selig muß ich ihn preisen,
Der in der Stille der ländlichen Flur,
Fern von des Lebens verworrenen Kreisen,
Kindlich liegt an der Brust der Natur. u. s. w.

wieder beruhigt und mit leiser Wehmuth übergießt. Für das verunglückte Ganze entschädigen die herrlichsten Einzelheiten, und wir wollten andern Dichtern ähnliche Erzeugnisse nicht nur verzeihen, sondern ihnen sogar dafür danken, wenn sie so zu irren vermöchten. —l—

Zeitung für die elegante Welt, Leipzig, 1804, 3. Januar.

1804. **Die Braut von Messina, oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören von Schiller. Tübingen, bey Cotta, 1803. XIV. und 162 S. gr. 8. (1 Thlr.)**

Herr von Schiller hat dieser Tragödie eine Vorrede über den Gebrauch des Chors in der Tragödie vorausgeschickt, die für die Philosophie der Kunst eine vielleicht noch größere Merkwürdigkeit ist, als die Braut von Messina selbst für die tragische Poesie, und die hier um so weniger übergangen werden kann, weil die darin aufgestellte Theorie dem Kunstwerke zur Erklärung und Begründung dient, in ihrem ersten Keime vielleicht dieß Kunstwerk selbst hervorgebracht hat, und wohl nachher zur Rechtfertigung desselben erst völlig, wie wir sie hier vor uns haben, entwickelt und ausgebildet worden ist.

Der summarische Inhalt dieser Vorrede ist dieser. Um dem Chor sein Recht zu thun, muß man sich von der wirklichen Bühne auf eine mögliche versetzen. Das versteht sich aber ohnehin von selbst, denn der Dichter strebt einem Ideale nach. Wahre Kunst soll den höchsten Genuß verschaffen, der höchste Genuß aber ist die Freyheit des Gemüths in dem lebendigen Spiele aller seiner Kräfte. Es ist ihr nicht um momentane Täuschung und kurze Entfesselung von den Schranken der Wirklichkeit zu thun, sie will den Menschen in der That frey machen, indem sie eine Kraft in ihm weckt, die Sinnenwelt, die sonst als blinde Macht auf ihn drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, und das Materielle durch Ideen zu beherrschen. Sie strebt also nicht nach Wahrscheinlichkeit, die sich an die gemeine Erfahrung hält, sondern nach Wahrheit selbst, die den Geist der Natur, welche überhaupt nie sichtbar werden kann, zwar unter der Decke der Erscheinungen liegt, aber nicht selbst Erscheinung ist, ergreift, und das Innere der Menschheit zwar nicht den Sinnen, wohl aber der Einbildungskraft, darlegt. Sie muß also in allen ihren Elementen selbst ideell seyn, und kann dazu überall nichts in der Wirklichkeit, wie sie es findet, brauchen. So die Kunst überhaupt, so insbesondere die tragische. Mit der Illusion, die man hier fordert, lauft es, auch wenn sie weit besser zu leisten wäre, doch auf nichts, als auf Gauklerbetrug hinaus, da keine theatralische Vorstellung mehr als Symbol der Wirklichkeit ist. Durch die metrische Sprache ist der erste Schritt geschehn, die Tragödie poetisch zu

machen, und dem Ziele des Idealen näher zu bringen. Der letzte 1804.
und entscheidende wird noch von der Einführung des Chors in die Tragödie erwartet. Die griechischen Dichter fanden ihn, den von ihnen dargestellten Handlungen war er natürlich; der neuere Dichter muß ihn erst erschaffen, indem er mit seiner Fabel eine solche Veränderung vornimmt, wodurch er sie in die kindliche Vorzeit und auf die einfache Form des Lebens zurückführt. Ihm ist der Chor von noch größerem Nutzen, als dem alten, indem er die Tragödie von der gemeinen Wirklichkeit völlig absondert, und ihr ihren idealen Boden sichert, indem er ihm Alles, was der Poesie widerstrebt, unbrauchbar macht, und ihn auf die ursprünglichsten, einfachsten, naivsten Motive hinauftreibt. Wie der plastische Künstler die Gewänder wegwirft, um uns rein menschliche Formen zu zeigen, so soll uns der tragische Dichter nur das Unmittelbare des Menschen, das Innere seines Gemüths und Charakters, darstellen. Wie aber jener seine Formen mit faltigen Gewändern umgiebt, um sie stätig zu verbinden, so umgiebt dieser seine streng abgemessene Handlung und die festen Umrisse seiner handelnden Personen mit einem lyrischen Prachtgewebe, dem Chor, worin die letzten sich frey und edel mit hoher Ruhe und Würde bewegen. Ihm, dem Chor, als mächtig den Sinnen imponirender Masse, durch Musik und Tanz unterstützt, ist es vorbehalten, die Reflexion von der Handlung zu sondern, und die großen Lehren der Weisheit, die aus dieser hervorgehen, in lyrisch erhabener Sprache auszusprechen. Er rechtfertigt die poetische Sprache auch der handelnden Personen, die außerdem herabgestimmt werden, oder geschraubt erscheinen müßte, und nöthigt den Dichter, alle seine Personen auf den Kothurn zu stellen. Wie er aber Leben in die Sprache bringt, so bringt er Ruhe in die Handlung, Ruhe, deren das Gemüth des Beschauenden mitten unter allem Drange des Affects bedarf, deren selbst die handelnden Personen bedürfen, um sich zu sammeln, und mit Besonnenheit zu handeln, da sie nicht wirkliche Wesen, die der Gewalt des Moments gehorchen, und blos Individuen darstellen, sondern Repräsentanten ihrer Gattung sind, welche das Tiefe der Menschheit aussprechen sollen. — Zuletzt noch die nicht unbekannte Bemerkung, daß der Chor der alten Tragödie, als eine ideale Person, nicht mit den hie und da vorkommenden Opern, Chören und Aufzügen in neuern Trauerspielen verwechselt werden dürfe.

1804. So weit das Wesentliche von H. v. S. Ideenreihe, das wir, wenn unsere Bemerkungen über diese Theorie verständlich seyn sollten, in einem kurzen Auszuge mitzutheilen, nicht umhin konnten. Das Detail, das noch ungemein viel Merkwürdiges enthält, wird jeder Freund der Kunst selbst nachlesen; einiges davon wird unsre Beurtheilung noch besonders berühren müssen. Uns scheint es fürs erste, als ob gegen manche von des Vfs. Prämissen noch verschiedene, nicht ganz geringe Bedenklichkeiten Statt fänden, dann aber noch weit mehr, daß man ihm von diesen Prämissen viele zugeben könne, ohne ihm in den meisten und wesentlichen seiner Resultate beyzupflichten. Recht gut, daß sich der tragische Dichter, wie der Künstler überhaupt, von der wirklichen Bühne auf eine mögliche versetzt, d. h. daß er sich durch das, was auf der Bühne bereits wirklich zur Ausführung gebracht worden, nicht darum allein, als durch das einzig Ausführbare, in seinen Schöpfungen binden läßt, — nur daß er, wenn das von ihm als (logisch) möglich gedachte zur Ausführung gebracht werden soll, zuzusehen hat, ob es auch real möglich, d. h. ausführbar sei. — Recht gut, und ganz unbezweifelt richtig, daß er sich das Höchste zum Ziele setzt, und einem Ideale nachstrebt: aber er will und soll ja das Ideale realisiren, und das ist etwas weit Anderes, als sich blos in Gedanken mit der Komposition davon beschäftigen. Hier kann er alle das Gemüth ergötzende Genüsse zur Erreichung des höchsten gedenkbaren Effekts in Verbindung setzen, und von dem, was diesen Effekt eben vermöge einer solchen Verbindung selbst in der Wirklichkeit stört, abstrahiren: dort werden ihn die Bedingungen der Ausführbarkeit vielfältig beschränken, und zu manchen, nicht abzuweisenden Rücksichten, nöthigen. Es ist sehr wahr, daß „die rechte Kunst nur die ist, welche den höchsten Genuß verschafft," (S. IV) aber ganz falsch, was unmittelbar darauf folgt: „Der höchste Genuß ist die Freyheit des Gemüths in dem lebendigen Spiele aller seiner Kräfte." Falsch wird dieser Satz durch die Auslassung eines einzigen, aber höchst wichtigen Prädikats. Richtiger und vielleicht etwas verständlicher möchte er so lauten: der höchste Genuß besteht in dem freyen, (*unwillkürlichen und selbstthätigen,*) lebendigen und *harmonischen* Spiel der Kräfte unsers Gemüths. Gewiß nicht darauf, daß *alle* diese Kräfte in einem Kunstproducte durch jede Gattung specifisch wirkender

Mittel ins Spiel gesetzt werden, beruht der höchste Genuß 1804.
und das ihm nachstrebende Ideale in der Kunst. Es könnte wohl sein, daß von allen in Bewegung gesetzten Kräften und dazu aufgebotenen Mitteln, einige im Verhältniß gegen andere gerade zu negativ wirkten, woraus denn statt des intendirten höchsten Genusses, höchstes Mißbehagen resultiren dürfte. Sollen diese, wennschon nur empirisch erkennbare, Beschränkungen des genießenden Subjects nicht in Rechnung gebracht werden? Fast scheint ihnen vom Verf. zu wenig eingeräumt zu werden. Er giebt zu, (worin wir ihm nicht beystimmen können,) daß, so lange dem Chor die sinnlich mächtige Begleitung der Musik und des Tanzes fehle, er in der Oekonomie des Trauerspiels als ein fremdartiger Körper erscheinen müsse. Wie wird ihm diese Begleitung zu Theil werden? So daß den gesprochenen Parthien des Chors Musik und Tanz zur Seite geht? Uns dünkt, das heißt Oel und Wasser unter einander mischen, da Musik und gesprochenes Wort, coexistirend verbunden, einander wechselsweise stören und aufheben, und die Aufmerksamkeit auf die eine mit der Beachtung der andern schwerlich ohne ein höchstwiderliches Hin- und Herschwanken des Gemüths bestehen kann. H. v. S. hat aber doch selbst seine Br. v. M. als Tragödie, die gesprochen werden soll, auf die Bühne gebracht. Vom Tanze in dieser Verbindung schweigen wir ganz. Der Chor des vorliegenden Stücks müßte sich, damit verbunden, ganz eigen ausnehmen. Oder sollen beyde, gesprochene Poesie des Chors, und Musik und Tanz successiv verbunden werden? Das möchte, wie in unsern ehemaligen Melodramen, einen getheilten unstäten Effekt geben, und zu nichts, geschweige zum ächt Idealen führen. Oder soll der Chor eigentlich singend in dieser Begleitung einhergehen? Dawider ist durchaus nichts zu erinnern, nur daß der Stätigkeit halber die Parthien der eigentlich handelnden Personen nicht füglich werden declamiret, sondern musikalisch recitirt, oder, nach Befinden, als mehr melodischer Gesang müssen behandelt werden, wozu sich unter andern der Monolog Beatrice'ns in achtzeiligen Stanzen trefflich eignen müßte. Da würden wir denn vielleicht in naher Uebereinstimmung mit der griechischen Tragödie ein der Oper ähnliches, nur consequenteres und geistvolleres Kunstwerk erhalten, das in seiner Art den höchsten Forderungen des Schönen entsprechen könnte. Ob er aber damit unsrer bis-

1804. herigen neuen Tragödie (wie sie sich in den besten englischen und deutschen Productionen zeigt,) worin uns die tragische Handlung mit ihrer Katastrophe und das Interesse daran Hauptsache ist, der Stab gebrochen, ob sie aus der Reihe der ästhetischen Möglichkeit, aus dem Gebiete des Idealen, verwiesen wäre, dürfte billig zu zweifeln seyn. Der Fluß, der am breitesten fließt, ist gewöhnlich nicht der tiefste; das Kunstwerk, das die größte Summe der Gemüthskräfte, der Kunst und Genußorgane aufbietet, wird, dafern zwischen ihnen eine harmonische Verbindung Statt finden soll, dieß nicht anders bewerkstelligen können, als mit Aufopferung der intensiven Stärke und den respectiven Ansprüchen jedes einzelnen jener Organe und Kräfte, woraus denn vielleicht kaum ein so inniger Genuß resultiren dürfte, als wo von jenen eine geringere Summe zugleich unmittelbar ins Spiel gesetzt wird, da sie freylich mittelbar, wie die Saiten eines musikalischen Instruments, wenn eine angeschlagen ist, alle afficirt werden. Es scheint wahrer, sich selbst aufreibender geistiger Luxus unsers Zeitalters zu seyn, wenn man an jedes ideale Kunstwerk den Anspruch macht, daß es durchgängig einen so weit ausgebreiteten Kreis umfassen soll, wenn man übersieht, daß es auch in einer beschränkteren Sphäre von ins Spiel gesetzten Kräften und Organen, ein Höchstes, ein Ideal geben kann, welches dem specifischen und absoluten Werthe nach, den Kunstproducten von allgemeiner Gattung nicht nachzustehen braucht; indem man so durchaus allseitig werden will, wird man im höchsten Maaße einseitig.

Wenn übrigens präliminarisch selbst für die ästhetische Möglichkeit des Chors in der eigentlich gesprochenen Tragödie noch wenig gewonnen, oder eine μεταβασισ εισ αλλο γενοσ dadurch unvermeidlich seyn möchte: so scheint es mit der Nothwendigkeit desselben noch weniger im Reinen zu seyn. Es liegt gewiß wahrer und tiefer Sinn in dem Gedanken: „daß es der ächten Kunst nicht genügen darf, uns in einen kurzen Traum von Freiheit zu versetzen, daß es ihr Ernst damit ist, uns wirklich frey zu machen, d. h. eine Kraft in uns zu wecken, zu üben und auszubilden, vermöge deren wir die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne rücken, in ein freyes Werk unseres Geistes verwandeln, und das Materielle durch Ideen beherrschen.“ Sowohl der ächt ästhetische Genuß,

als die schöpferische Erzeugung des Schönen bringt es mit sich, 1804.
daß unser Gemüth in Freyheit gesetzt werde, daß der Sinnen-Eindruck nicht uns beherrsche, sondern von uns beherrscht werde, daß uns die Sinnenwelt in eine objektive Ferne gerückt, d. h. daß sie für uns Objekt der Beschauung, (nicht blos Stoff blinder Anschauung und Empfindung) werde, und daß wir uns — beydes sind Correlata — als selbstthätiges Subjekt von dem dargestellten Objekte im Bewußtseyn zwar nicht mit logischer Deutlichkeit, doch praktisch, unterscheiden. Dies ist der Fall schon bey Werken plastischer Schönheit im Raume, möge sie uns nun die Kunst oder die Natur selbst darstellen; unsere Phantasie muß sie selbstthätig ergreifen, und ihre Elemente sich in solche Verhältnisse geordnet vorstellen, daß daraus das Gefühl und das Urtheil entstehe, hier sey den in unserem Gemüth liegenden Gesetzen des Schönen entsprochen. Das ist noch einleuchtender bey pragmatischen Kunstwerken der Fall. Hier verfährt das Gemüth noch fühlbarer mit productiver oder willkürlich reproductiver Selbstthätigkeit, abstrahirt, wo nicht von der gegebenen Wirklichkeit selbst, doch von allen individuellen, ihm dermalen hinderlichen, Schranken derselben, hält sich blos an die allgemeinen Bedingungen dieser Wirklichkeit, an die allgemeinen Gesetze des Raums, der Zeit und der Caussalität, und reihet sich die Begebenheiten, die übrigens ohne Ausnahme alle in der Wirklichkeit gegeben seyn können, so zusammen, wie sie sich zunächst auf einander beziehen, um ein Ganzes vor sich zu haben, das nach den Ideen des allgemein Wohlgefallenden, des Harmonischen und in sich Congruenten, der Zweckmäßigkeit ohne Zweck construirt ist, und in welchen genügende Coherenz und Richtigkeit der Motive, vollkommene psychologische und moralische Nothwendigkeit (die letzte für befriedigende Relation auf die moralische Weltordnung genommen) herrscht. Das ist nicht nur die Praxis des Dichters, sondern eben so gewiß auch dessen, der sein Kunstwerk genießt, und dabey unstreitig an der Schöpfung desselben nach und unter den nämlichen Ideen Theil nimmt, woraus dann eben, je besser es gelungen ist, und jenen Ideen entspricht, bei uns die Einbildung zu erklären ist, wir würden es auch so gemacht haben, — in uns das Bewußtseyn desto lebendiger wird, daß wir hier ein Object nicht der unwillkührlichen Anschauung, sondern der willkührlichen Beschauung vor uns haben, und allerdings die Sinnen-

1804. welt in ein freyes Werk unsers Geistes verwandelt, das Materielle von uns durch Ideen beherrscht wird. So gewiß dieser Gemüthszustand (der jedoch vom Vf. mit den obigen Worten nicht bestimmt und specifisch genug bezeichnet seyn dürfte, denn durch jede auch rein logische oder blos moralische Geistesthätigkeit, durch Erkenntniß des Wahren und Uebung des Guten, wie durch Contemplation des Schönen wird uns diese Freyheit, diese Sonderung unsers Subjects von den Objecten, diese Beherrschung des Materiellen durch Ideen verschafft: aber die Gattung von Objecten, die Art der Ideen, von welchen die Rede ist, macht den specifischen Unterschied aus) — so gewiß also dieser Gemüthszustand die Folge jedes individuellen ästhetischen Genusses oder Schöpfungsactes ist: so gewiß wird durch öftere Wiederholung beyder dem Gemüthe eine Fertigkeit darin zu Theil, oder, welches dasselbe ist, erhält unsre Phantasie und unser Gefühl dadurch höhern Schwung, wird unser Schönheitssinn dadurch geschärft, berichtigt und veredelt, was denn mit gutem Fuge auch als Zweck der Kunst überhaupt, und, wie weit der Effekt davon uns diesem Zwecke näher bringen hilft, als Maaßstab von der Güte des einzelnen Kunstwerks betrachtet werden kann. Von einem bestimmten, hierauf gerichteten Zwecke des Künstlers, indem er sein Werk hervorbringt, kann übrigens nicht die Rede seyn, indem hierbey außer der realisirten Idee dieses Werks selbst an keinen fremden Zweck zu denken ist. — Zugegeben nun das Alles, was sich Rec. zu verdeutlichen und auf seine Vorstellungsweise zu reduciren nicht umhin konnte — eingeräumt, was sehr treffend von der doppelten Einseitigkeit des Künstlertalents erinnert wird, deren einem bey treuem Auffassen zufälliger Naturerscheinungen, die schöpferische Dichtkraft, dem andern bey reger Phantasie Gemüth und Charakter versagt ist, — zugestanden endlich, daß die Natur (in ästhetischer so gut wie in physischer und moralischer Hinsicht) nur Idee ist, die zwar unter der Hülle von Erscheinungen liegt, aber selbst als etwas Totales nie zur (individuellen) Erscheinung kommt, und daß die Kunst den Geist davon auffassen und in einer körperlichen Form binden, zwar nicht vor die Sinne, aber doch vor die Einbildungskraft bringen soll: so ist doch nicht abzusehen, und mit nichts erwiesen, daß der Künstler das Wirkliche ganz verlassen muß, um mit der Natur übereinzustimmen; daß er von allen Elementen aus der

Wirklichkeit auch nicht eines brauchen könne, wie er es finde; 1804.
daß alle bisher in dramatischen Werken erforderte Illusion auf leeren Betrug hinausgehe. Das Alles bedarf wenigstens große Einschränkung, um wahr zu seyn; so wie die Behauptung, daß das Werk des Künstlers in allen seinen Theilen ideell seyn müsse, um als ein Ganzes Realität zu haben, und mit der Natur übereinzustimmen, noch besonderer Erklärung braucht, wenn sie nicht auf arge Mißverständnisse führen soll. Ob der Künstler aus allen Elementen der Wirklichkeit keines brauchen könne, wie er es findet, läßt sich zuvörderst, wenn man nicht diesen Worten einen sehr willkührlich beschränkten Sinn unterlegt, a priori gar nicht bestimmen. Eine blos sclavische Copie der Natur, das versteht sich, wird kein Kunstwerk geben, ja nicht einmal volle Copie seyn, so wie ein Bild, das nur mit mechanischer Genauigkeit die Züge des Abgebildeten in allen ihren Verhältnissen wiedergiebt, nicht für vollkommen getroffen, geschweige für ein Kunstwerk, gelten kann. So wie aber die plastische Natur uns zuweilen Werke von unübertrefflicher Schönheit aufstellt, die nur lebendig aufgefaßt, und mit nichts ändernder Treue dargestellt werden dürfen; so ist nicht abzusehen, warum dies nicht auch mit der intelligenten, moralischen Natur, und der sie zunächst umgebenden, von ihr vielleicht unabtrennbaren Wirklichkeit der Fall seyn könne. Erlaubt, ja vielleicht der Consequenz halber nothwendig, wird es für den Dichter seyn, die Wirklichkeit größtentheils ganz zu verlassen, wenn seine Personen, wozu man ihm die Befugniß nicht abstreitet, aus dem Gebiet der nicht wirklichen, sondern der Götter-Feen-Heroen-Welt entlehnt sind. Stellt er uns aber Menschen, d. h. Personen aus der wirklichen Welt auf, (die zwar nicht bloße Individuen, sondern Repräsentanten ihrer Gattung seyn, aber doch außer dem Gepräge der Universalität, auch das der individuellen Persönlichkeit an sich tragen müssen, wenn sie wirklich das Tiefe der Menschheit aussprechen, menschliche Theilnahme erwecken, und mehr als moralische Gliederpuppen seyn sollen,) — stellt er uns Menschen in gewisse Handlungen und Begebenheiten verflochten dar: so müssen auch die Bedingungen ihrer Darstellbarkeit der Zeit, dem Orte und den Umständen nach beobachtet seyn, sonst zerstört die Darstellung sich selbst; so müssen auch die Umgebungen dieser Personen von der Art seyn, daß wir sie uns als solche Wesen, die eben diese

1804. Handlung zu Stande bringen und daran Theil nehmen, denken können, und unsere Aufmerksamkeit darauf darf nicht durch widernatürliche Unterbrechungen, die uns das vielleicht zu denken unmöglich machen, vernichtet werden. Consequenz, äußere sowohl als innere Harmonie und Congruenz ist das erste, wenigstens negative, Gesetz des idealen Kunstwerks, und die Beobachtung dieser äußern Congruenz, ohne die es auch um gebührende Handlung der innern, der höhern, eigenthümlichen und universalen Wahrheit des Kunstwerks, um Beachtung aller wahrhaft motivirenden Motive mislich aussehen möchte, sie und nichts mehr ist es, die sich jeder liberalere Kunstfreund unter Illusion denkt, dem es sehr gleichviel ist, ob der Schauspieler, der den Othello spielt, schwarze Augen, eine platte Nase und aufgeworfene Lippen hat, aber zur Erklärung der Katastrophe nicht gleichviel, ob es ein Mohr ist oder nicht, und der die Ueberzeugung nicht aufgeben kann, daß die Natur, eben weil sie, ohne selbst Erscheinung zu seyn, doch unter der Hülle der Erscheinungen liegt, auch nicht anders, als durch Erscheinungen, die sich nach allgemeinen Bedingungen der Wirklichkeit nicht selbst unter einander zerstören, in körperlicher Form gebunden, und zur Perception der Phantasie gebracht werden kann. Sehr willkührlich, und auf die Verwechselung der Begriffe nicht ohne nachtheiligen Einfluß ist der Gebrauch, den der Verf. von den Worten Symbol und symbolisch macht, wo er die dramatische Darstellung auf unserer Bühne charakterisirt. Symbol oder Sinnbild einer meistens gar nicht unter eine sinnliche Totalvorstellung zu bringenden Sache ist etwas an sich von dieser Sache ganz heterogenes, was aber durch gewiße Analogien die Erinnerung an jene Sache erweckt, und gewiße Eigenthümlichkeiten derselben anschaulich macht, wie z. B. der Thron für das Symbol von der bürgerlichen Obergewalt und Erhabenheit des Fürsten gelten kann. Wer hat aber noch je das Bild einer Person ihr Symbol genannt? und Bild, successiv dargestelltes Bild einer als wirklich gedachten, oder wirklich geschehenen Handlung ist es, was uns die Bühne zeigt, deren Architektur wohl eine perspectivische, aber keine symbolische heißen kann. Was also in diesem Bilde dem Abgebildeten nicht entspricht, und uns eine in zusammenhängende Vorstellung davon zu machen hindert, muß sich billig von der Darstellung ausgeschlossen bleiben; eine Forderung, von der sich das Symbol hie und da wohl füglich dispensiren

könnte. Daß übrigens H. v. S. die Illusion und die Rücksicht 1804.
auf Wahrscheinlichkeit nicht für so entbehrlich hält, als man nach seinen wegwerfenden Äußerungen vermuthen sollte, giebt er damit zu erkennen, indem er gesteht, daß der Chor der Tragödie der Alten natürlich gewesen sey, und daß wir ihn, um ihn in die unsrige wieder einzuführen, natürlich machen, nämlich die Fabeln unserer Tragödien in die kindliche Vorzeit und in die einfache Form des Lebens zurück versetzen müssen; indem er auch seinen Chor in der Braut von M. sich an nicht wenigen Stellen selbst rythmisch zu der dem Volke natürlichen Sprache herabstimmen läßt. Aber wie? liegt denn das ächt Tragische, zum Idealen sich Eignende, nicht sowohl in der Handlung selbst und den handelnden Personen, als in ihren Umgebungen, die nie einfach und beschränkt, die immer nur von weitem prachtvollem Umfange seyn sollten? Kann es keinen andern wahrhaft tragischen Stoff geben, als der uns nöthigte oder erlaubte „die Paläste der Könige wieder aufzuthun, die Gerichte unter freyen Himmel herauszuführen, die Götter wieder aufzustellen und die Fabel vor dem Volke spielen zu lassen? Läßt sich das Unmittelbare des Menschen auch selbst in jener einfachen Form des Lebens nicht anders, als in solcher Publicität zeigen? Ist aus unserer heutigen Welt das ächt Humane so ganz gewichen, daß es uns in seiner schlichtesten Form, frey gehalten von beleidigend modernen Umgebungen, nicht auch aussprechen, um so mehr, weil es uns näher liegt, ansprechen, und das Tiefe der Menschheit sich für uns darin aussprechen, — daß das Ideale davon ausgeschlossen seyn, und uns dadurch nicht der edelste, ästhetische Genuß sollte können gewährt werden? Das Ideale ursprünglich humane ist weder an irgend ein Zeitalter noch an Königs-Palläste und Volksversammlungen, und an den Kothurn und die lyrische Sprache, die dort an ihrer Stelle sind, gebunden; das tragische Kunstwerk ist allen seinen Theilen nach ideell, in welchem alle diese Theile sich zu einem Ganzen, das als Ganzes vollendet ist, und durch sie vollendet wird, vereinigen, in welchen ein rein menschlicher, ächt pathetischer Stoff aufgestellt, eine wahrhaft interessante Handlung in richtiger Fortschreitung, unter angemessenen Vorbereitungen und bündigen Motiven zum Ziele gebracht wird, in welchem die Personen, so wie es ihren rein menschlichen und menschlich interessanten Charakteren, und den Verhältnissen des Ganzen und aller ihrer

1804. Umgebungen angemessen ist, damit der Effect sich nicht selbst zerstöre, handeln und sprechen, allen dem Geiste des Ganzen entgegenstrebenden ästhetischen Putz verschmähend sprechen: und nichts schließt dem zu Folge die Möglichkeit der innerhalb der Schranken des häuslichen Lebens spielenden Tragödie aus, wie eine Emilie Galotti u. a., in denen nicht nur der Chor undenkbar, sondern, da insbesondere unsere Prose sich so sehr vervollkommnet hat, und so vieler die Sprache der verschiedensten Stände und Bildungsstufen bezeichnenden Nüancen fähig geworden ist, die rythmische Sprache selbst außer ihrer Stelle seyn möchte. Wohl aber dürfte die Theorie kein ungegründetes Vorurtheil gegen sich haben, der eine solche Einseitigkeit zur Last fällt, und vermöge deren uns Kunstwerke, die uns bisher den erquickendsten Genuß gewährten, und die das Verdienst hatten, mit einem weit einfachern Apparat, und einer weit anspruchloseren, minder durchscheinenden Maschinerie den höchsten Effect zu erreichen, ins Reich der ästhetischen Undinge verwiesen werden.

Was nun die Rechtfertigung des Chors durch Vergleichung mit den faltigen, die Gruppen stätig verbindenden Gewändern plastischer Kunstwerke anlangt: so ist davon nicht viel zu sprechen, weil dadurch für Bestimmtheit der Begriffe wenig gewonnen wird, und um so weniger, indem bald von Gewändern des Bildhauers, bald von Farbenmischung des Mahlers gesprochen wird, weil die Aehnlichkeit, eben wo es einen Hauptpunkt gilt, viel zu entfernt und unvollkommen ist, indem plastische Kunstwerke einen permanenten, dramatische einen durch Fortschreitung der Handlung hervorgebrachten Effect gewähren, und weil endlich diese Aehnlichkeit bey der zur Vergleichung gebrauchten Sache auf nichts nothwendigem beruht, also oft völlig wegfällt, oder gegen den Vf. zeugt, denn es gibt ja treffliche Werke der Bildhauerey und Mahlerey — ohne Gewänder.

Befremdend und lästig ist die auf einmal S. XI eintretende Verwechselung der Begriffe, indem hier das Ideelle, das bisher dem Reellen, gemein Natürlichen, entgegengesetzt worden war, dem Sinnlichen gegenüber gestellt, und für den Antheil der Reflexion an dem Stoffe der Darstellung genommen wird, als ob selbst nach den Forderungen des Vfs. das Sinnliche und das die Sinnlichkeit in Anspruch nehmende der dramatischen Darstellung nicht allen seinen Theilen nach ideell seyn sollte, als ob die Äußerungen des über die Handlung sich in Reflexion ver-

breitenden Verstandes an und für sich, und wenn sie nicht durch 1804. den Künstler den gebührenden Schwung und die gehörige Form erhalten, ästhetisch ideell seyn müßten. Was aber nun diesen Antheil der Reflexion an dem ästhetischen Genuß anlangt: so ist er gewiß nicht abzuleugnen, nur wohl eben nicht, (wenn der Indifferenzpunkt des Ideellen und Sinnlichen, oder vielmehr des die Reflexion und die Sinnlichkeit in Anspruch Nehmenden, die Idee des Schönen ergeben soll) durch Sonderung der Reflexion von der Handlung durch Schwankung der beyden Waagschaalen, die nur ein widerwärtiges hin und her Zerren des Gemüths zur Folge hat, zu bewürken, sondern durch die Beschaffenheit, den Gang, die Motiven und die Entwickelung der Handlung, in der sich die großen Resultate des Lebens, ohne uns durch Threnodieen vorgesprochen zu werden, von selbst aussprechen, insbesondere durch die der Tragödie wesentliche, die Katastrophe herbeyführende und die Theilnehmung schwebend erhaltende ἁμαρτια zu erzeugen. — Ruhe soll nicht in die Handlung, sondern in das Gemüth des Beschauenden durch die Art ihrer Fortleitung, durch die darein weislich vertheilten Episoden, durch die ganze ästhetisch gefällige, das Gräßliche vermeidende Darstellungsweise gebracht werden, die das Gemüth nicht, wie etwa von einem Guelfo und Grimaldi geschieht, im Sturme des Affects fortreißt oder in Schwermuth auflöst, sondern der Freiheit der Beschauung überläßt. Schon Aristoteles sah auf diesen Zweck hin, da er nicht Furcht und Mitleid zu erregen, sondern zu reinigen, als Zweck der Tragödie angiebt. Warum doch durch etwas Äußeres einem Zwecke nachstreben, dem die ganze innere Beschaffenheit des Kunstwerks, wenn der Künstler sich das Ideale zum Ziele setzt, entsprechen muß? Gewiß bedürfen auch die handelnden Personen nicht gerade des Chors, um sich zu einer solchen Handlungsweise, welche nicht die Grenzen des ästhetisch humanen überschreitet, zu sammeln, sondern können noch durch viele andere Motive in Schranken gehalten werden. — (Sonderbar, daß der gräßlichste gedenkbare Effekt der Leidenschaft, der Mord, u. dergl., uns unmittelbar gezeigt, dagegen aber das an sich kaum noch so schreckliche Getriebe der Leidenschaft, das diesen Effect herbeyführt, unserer Anschauung vorenthalten, oder zu so einer Mäßigung herabgestimmt werden soll, wodurch jener Effekt unmöglich werden müßte.) — Wo übrigens einmal durch die Beschaffenheit der

1804. Handlung und ihrer Umgebungen der Kothurn gerechtfertigt ist, da wird die Sprache auch ohne den Chor nicht als geschraubt erscheinen; wir fürchten, daß sie sich in mancher neuern Tragödie mit und ohne Chor nur allzu sehr so darstellt, und würden zur Rechtfertigung hiervon nicht auf Shakspeare provocirt haben, können auf keine Weise die Behauptung, weder daß seine Tragödie dadurch erst ihre wahre Bedeutung erhalte, noch daß er den Stücken der Franzosen so ganz fremd seyn sollte, unterschreiben.

Rec. kurzes Glaubensbekenntniß ist dieses. Wo der Chor sich ungezwungen an die Handlung anschließt, sie begleiten und fortführen hilft, und in ihren Umgebungen gegründet ist, da mag er in solchen Repräsentanten, die dazu ein schickliches Organ abgeben können, die Person des Volks darstellen, die allgemeine Volksmeynung, auch mit höherm Schwunge aussprechen (vox populi, vox dei), nur dieß in der übrigens gesprochenen Tragödie, auch blos sprechend, ohne Musik und Tanz thun. Sollen letztere ihm zur Begleitung dienen: so muß das Ganze, wenn es nicht besonders eingeflochtene Aufzüge, von denen Hr. v. S. nichts wissen will, seyn sollen, vielleicht mit gewissen Modificationen, musikalisch recitirt und begleitet, kurz eine Art Oper werden. Der Chor an sich wird wenig vermögen, den Dichter auf die einfachsten, ursprünglichsten und naivsten Motive hinaufzutreiben: vielmehr ist diesem von den größten und wichtigsten seiner Geschäfte und Verdienste, die Handlung durch angemessene Motive fortzuleiten, nicht das mindeste damit erspart. Ob aber nicht mancher Dichter um der Dithyramben seines Chors willen sich die Aufmerksamkeit darauf ersparen dürfte, ist eine andre Frage. Auch ohne dieses Gerüste, geschweige denn ohne gewaltsame Hintansetzung des Wirklichen, kann es treffliche, ächt ideelle Kunstwerke geben. Das Ideale besteht seinem Wesen nach in der Composition, in der Form des Ganzen und in der angemessenen Relation der Theile zu diesem Ganzen, das dadurch in seiner Art den höchsten möglichen Effect des Wohlgefallens hervorbringt, nicht in dem ästhetischen Schmucke dieser einzelnen Theile für sich, wenn dadurch ihre bezielte Angemessenheit zum Ganzen verfehlt werden sollte. Es kann Tragödien ohne Chor, selbst mit prosaischem Dialog geben.

Die Anwendung, welche Hr. v. S. in seiner Tragödie, um nun 1804.
auf diese zu kommen, von dem Chore gemacht hat, ist von der Praxis der alten Dichter in einigen Punkten verschieden. I. Bey den Griechen war der Chor ein Bestandtheil der Tragödie, nicht weil diese aus jenem entsprang, sondern insofern sie Darstellung von Nationalbegebenheiten war, an welchen das Volk verfassungsmäßig Antheil genommen hatte, dem daher auch in der Copie der Platz gebührte, den es im Urbilde einnahm; in so fern die Vorstellungen im eigentlichsten Sinne Volksfeste waren, zugleich bestimmt das Volk zu leiten und ihm zu schmeicheln, wobey es folglich auch als Dargestelltes concurriren mußte. Denn wahrscheinlich hat man der Eitelkeit des souveränen Volks, welches durch den Chor repräsentirt wurde, die Beybehaltung des Chors zum Theil zu zuschreiben. Das Alles fällt nicht nur größtentheils jetzt hinweg, sondern der Chor in der Br. v. M. ist nicht einmal Repräsentant des Volks, wozu die Aeltesten zu wählen gewesen seyn würden, sondern es sind Partheyen und Diener der Hauptpersonen. Die Handlung ist keine Nationalbegebenheit, die vor Zeugen vorgehen mußte, sondern es bleibt eine Privathandlung, die nur den Anstrich einer öffentlichen hat, weil die Handelnden Fürsten sind; der Chor ist ihr angepaßt, aber nicht davon unzertrennlich. II. Bey den Griechen war der Chor der unpartheyische, wahrheit-liebende Berather. In seiner Denkweise herrscht Einheit, denn er war eine einzige stäte Person. Hier hingegen ist er getheilt, den streitenden Partheyen ergeben, und deshalb von entgegengesetztem Interesse. Statt Vereinigung und Ruhe würkt und befördert er Trennung und Kampf, nicht allein durch seinen Stand, sondern auch durch seine Gesinnung. Isabella warnt selbst ihre Söhne öfter vor ihm. Zuweilen zwar spricht er zur Sühne, aber eben dieser doppelte Charakter raubt ihm die Bestimmtheit, und wenn der Chor eine ideale Person seyn soll, so darf er nicht ein andermal (und dies geschieht viel häufiger) als blinde Menge handeln, dafern er sich nicht selbst wiedersprechen will. Bey den Griechen ist er als handelnde Person und als Chor immer einer und derselbe. Es ist ferner an sich ganz richtig, wenn der Vf. dem Chor ein doppeltes Amt, der Einwürkung auf die handelnden Personen, und auf die Zuschauer zuschreibt. Nur finden wir nicht, daß er in jenen „die ersten Ausbrüche der Leidenschaften bändige," vielmehr reitzt er sie durch Streitfertigkeit und Parthey-

1804. geist, und läßt vor seinen Augen den Brudermord ungestört vollziehen. Und dem Zuschauer — was kann er ihm sagen, das die Handlung nicht selbst ausspräche? Die Veredlung, die Ruhe, welche der Dichter bezielt, wird, wie gesagt, würksamer und andauernder als durch Sentenzen und Philosopheme, in dem besonnenen Zuhörer entstehen, wenn er am Schlusse sein eignes Resultat aus dem Geschehenen zieht. Das Ganze wird ihm den richtigen Gesichtspunkt anweisen, und Euripides hatte ganz recht, das Atheniensische Publikum, das sich bei der Vorstellung eines seiner Stücken, in Masse drohend gegen einige Verse erhob, zu bitten, sie möchten nur das Ende abwarten. III. Der Griechische Chor begleitete und verband durch seine ununterbrochene Gegenwart die ganze Handlung. Dieser Vortheil wurde nicht ohne die Beschwerde erreicht, die Fabel nach demselben einzurichten. Hier aber hat der Dichter den Chor seinem Bedürfnisse angepaßt, er läßt ihn kommen und gehen, und darüber geht die Continuität der Handlung und selbst ein Theil des Charakters des Chors verloren. Denn nun kann er sein Amt nicht verwalten, kann nicht beurtheilen und rathen, weil er nicht stets gegenwärtig ist. War er z. B. beym Bericht Diego's von der Flucht Beatricen's S. 84 fg. und der Erzählung der Mutter, in welches Kloster jene verborgen worden, zugegen, so würde der erste Chor, dem Manuel seine Entführung S. 42. fg. eröffnet hatte, in der geraubten Schwester leicht Manuels Geliebte erkannt haben, und so die Entdeckung früher und die Katastrophe anders erfolgt seyn. Auch durch andere Umstände geht die Continuität verloren. Die Pausen, mit welchen Rec. das Stück unter des Dichters Augen hat aufführen sehen, sind doch nichts anderes als Aufzüge, und auch ohne diese entsteht ja die Unterbrechung schon durch die mehrmalige Veränderung der Scene. Zwar beruft sich Hr. v. S. dieser Freyheit, und des Abgehens und Kommens des Chors halber auf Aeschylus und Sophokles, indessen kommen diese Ausnahmen, wenn Rec. sich recht erinnert, nur in den Eumeniden und im Ajax, und nur einmal, nur als Ausnahmen vor, und werden von ganz andern Umständen begleitet.

Nicht allein den Chor, auch das Schicksal hat Hr. v. S. von der Griechischen Bühne entlehnt. Durch den Gebrauch des letzteren werden freylich mancherley Fragen mit einemmal abgewiesen, die sonst eine Beantwortung erfordert hätten; besonders

wie diese, so gezeichneten Brüder in solchen Zorn gegen einander 1804. auflodern konnten, daß ihre Fehde alle Bande der Natur lösete, und beyder Schuld unabtragbar ungeheuer ward, und wiederum, da es einmal dahin gekommen war, wie es der Mutter, die so oft vergebens eine Vereinigung zu stiften gesucht, nun ohne sonderliche Schwierigkeit gelang, sie zu versöhnen, und sie zu gegenseitigen Lobsprüchen und Liebkosungen zu führen; man müßte denn diese völlige Umwandlung aus ihrer so schnell und mächtig auflodernden Liebe erklären wollen. Die Griechischen Dichter knüpften an das dunkle Motiv des Verhängnißes meistens menschliche Leidenschaften an, wie um nur zwey, und wegen des ähnlichen Stoffes passende Beyspiele anzuführen, die Fabeln der Pelopiden und der Söhne des Oedipus lehren. — Auch sind uns manche Bedenklichkeiten beygefallen, ob man die Handlung streng abgemessen, und die Umrisse der handelnden Personen fest gezeichnet nennen könne. Bey Isabellens Eröffnung, daß sie noch eine Tochter habe, und auf Cäsars Frage, warum sie diese, da der Vater schon drey Monat todt sey, so spät ans Licht ziehe? (S. 75.) antwortet jene: Ihres Streites und Haßes wegen, dem sie die Tochter, des Friedens theures Pfand, nicht hätte blosstellen können. Wenn aber, nach dem Orakelspruche, die Tochter die Söhne in Liebesglut vereinigen sollte, so hatte die Fürstin, sobald sie Beatricen ihre Tochter nennen durfte, nichts dringender, als die Wahrheit des Orakels zu erproben. Sie gesteht dies S. 116. auch selbst, und Diego's Antwort hierauf ist eine Schmeicheley. — Auf Diego's Bericht, die Tochter sey geraubt, ermuntert Isabella ihre Söhne, sie zu suchen. Cäsar eilt fort, Manuel bleibt, der Name Beatrice flößt ihm geheime Ahnung ein. Diego berichtet, er habe Beatricen vergönnt, der Beerdigungsfeyer des Fürsten beyzuwohnen, zwar verhüllt in ernste Trauertracht, doch könne eines Räubers Auge sie ausgespäht haben, „denn ihrer Schönheit Glanz birgt keine Hülle." „Glückselges Wort, ruft Manuel aus, das gleicht ihr nicht, dies Zeichen trifft nicht zu." Welches nicht? Doch nicht ihre Schönheit? Oder, daß sie bey der Feyer nicht zugegen gewesen? Aber sie hatte ihm ja den Wunsch darnach selbst gestanden. S. 107. Manuel fragt nun nach ihrem vorigen Aufenthalt: aber die Fürstin, ohne ihn hören zu wollen, treibt ihn mit Ungestüm fort, und erwiedert

1804. seine Frage: In welcher Gegend hieltst du sie verborgen?, nur mit: Verborgner nicht war sie im Schoos der Erde. So ungewiß wird er entlassen, Cäsar kommt zurück, um dieselbe Frage zu thun: Wie find' ich ihre Spuren, eh' ich weiß, Aus welchem Ort die Räuber sie gerissen? und ihn belehrt nun Isabella darüber. Eine gleiche Gefälligkeit gegen Manuel würde das Stück sogleich, und vermuthlich zu keinem tragischen Ende gebracht haben. Auf diesen Verdacht hatte Manuel nichts dringenders zu thun, als Beatricens Herkunft zu erforschen. Es liegt in der Natur der ungewissen Furcht, sich schnell in Gewißheit zu setzen. Statt dessen umgeht er vielmehr eine Erklärung, (S. 105.) bis Cäsar ihn und Beatrice in einer Umarmung findet. Schnell ersticht nun Cäsar seinen Bruder, giebt seine That für ein gerechtes Strafurtheil des Himmels aus, und überläßt seine ohnmächtig gewordene Geliebte den Rittern, um seine geraubte Schwester aufzusuchen.

So vielen Stoff zu Bemerkungen noch das Uebrige, und vorzüglich die Charaktere, darbieten, so brechen wir doch diesen Aufsatz, dessen Länge die Wichtigkeit des Werks und der gerechte Ruhm seines Urhebers entschuldigen wird, mit dem Wunsche ab, daß dieser Versuch keine gewöhnlichen Nachahmer erwecken möge. Denn wäre er auch minder gelungen, so war es doch auch nur diesem Dichter gegeben, durch die Erhabenheit der Gesinnungen, das ächt Poetische der Diction, besonders in den lyrischen Chorgesängen, und den, vorzüglich dadurch bewürkten, mächtigen Effect des Ganzen manches Misfällige auszugleichen.

Neue Leipziger Literaturzeitung, Leipzig, 1804, 23. Januar.

Ueber Schiller, bei Gelegenheit seiner: Gedichte, zweiter Theil.

Dieser Theil von Schillers Gedichten ist ein sehr buntes, aber ungemein interessantes Quodlibet. Wir finden hier Produkte aus allen Perioden seiner dichterischen Laufbahn: — wilde Geburten einer noch rohen ungezügelten Kraft; halbgelungene Versuche eines Geschmacks, der sich zu verfeinern im Begriff steht; vollendete Kunstwerke, — Originale und Uebersetzungen; — Dithyramben, Hymnen, Oden und Lieder; Balladen und Romanzen; Epopeen und Dramen (wenigstens Episoden und Frag-

mente von beiden;) Idyllen, Allegorien, Fabeln, Parabeln; einige 1804.
der leckersten Xenien; Elegien, Episteln, Lehr- und Gelegenheitsgedichte, — mit einem Worte, — fast alle Gattungen von Poesien: erhabene und platte, feurige und kalte, klare und mystische, freigeisterische und bigotte, witzige und witzelnde, ernst- und scherzhafte, tief empfundene und affectirt-sentimentale, convulsivisch-kräftige und matte, sorgfältig gefeilte und vernachlässigte, gereimte und ungereimte. Es würde ein schwer aufzulösendes psychologisches Problem sein, wie so verschiedenartige Dinge sich in einem und eben demselben Kopfe erzeugen konnten, läge nicht zwischen den am stärksten contrastirenden ein Zeitraum von einigen und zwanzig Jahren in der Mitte.

Mit Hülfe dieses Theils von Schillers Gedichten können wir nun die ganze Bahn, welche der Geist des großen Mannes seit 1780. bis jetzt zurücklegte, genau verfolgen und mit einem Male überblicken, wie den Lauf eines majestätischen Stroms auf der Landkarte. Ich habe mich diesem interessanten, lehrreichen und belohnenden Geschäft mit Vergnügen und Sorgfalt unterzogen und bin dadurch auf Resultate geleitet worden, die ich im Freimüthigen freimüthig glaube darlegen zu müßen. Es scheint mir demnach: Schiller habe sich bisher in einer Ellipse um die Schönheit bewegt; in dem Jahre 1788. und den zunächst folgenden nahte er ihrem Zauberkreise; dann entfernte er sich wieder davon, aber auf der entgegen gesetzten Seite, — nicht auf dem Wege, den er gekommen war. Die Geschichte seines Geistes wäre mithin — ohngefähr die des Römischen Reichs, das anfangs bei hoher Energie auch nur einen geringen Umkreis hatte; nachmals seine Herrschaft und den Ruhm seines Namens über beinahe die ganze Welt verbreitete; endlich wieder von dem Gipfel seiner Größe herabsank. Der letzte Umstand ist keineswegs erfreulich. Da er aber nun einmal nicht abgeläugnet werden kann; bleibt uns nichts übrig, als den Ursachen desselben in der Idiosynkrasie des Dichters nachzuspüren. Hier der Schlüßel zum Räthsel! Schiller besitzt ein seltenes Maaß von Scharfsinn und Phantasie, — Geschenke der Natur, die ungemein schätzbar sind; wem sie mangeln, wird nie etwas Vorzügliches leisten: vollen Werth haben aber beide doch nur dann, wenn sie mit gewissen anderen Fähigkeiten, die Schillern nicht in gleich hohem Grade zu Theil wurden, vergesellschaftet sind. Mit jenen allein, ohne diese, schifft der

1804. Künstler ohne Steuer und Compaß auf dem unermeßlichen Meere der Kunst, — ein Spiel der Wellen und Winde, von Klippen bedroht, — eine sichre Beute der Scylla, sollte er auch so glücklich sein, der Charybdis zu entrinnen.

Was ich bisher im Allgemeinen behauptete, wird sich im Einzelnen sehr leicht darthun lassen. Ich theile zu bequemerer Uebersicht Schillers poetische Laufbahn in drei Perioden und mache mit Würdigung der Gedichte, die in den ersten Zeitraum fallen, den Anfang. Bei diesen, deren ästhetischen Unwerth der Verfasser selbst eingesteht, brauchte sich die Kritik eigentlich gar nicht auf zu halten; es fragt sich aber nun, ob S. wohl daran that, daß er jene wilden Produkte eines jugendlichen Dilettantism, wie er sie nennt, zum zweiten Male abdrucken ließ? Ich bin sehr geneigt, hierauf mit: Nein! zu antworten. S. sagt zwar zu seiner Entschuldigung:

„Bei einer Sammlung von Gedichten, die sich größtentheils schon in den Händen des Publikums befänden, könne der poetische Werth allein nicht in Betrachtung kommen. Sie seien schon ein verjährtes Eigenthum des Lesers, der sich oft auch das Unvollkommene nicht gern entreißen lasse, weil es ihm durch irgend eine Beziehung oder Erinnerung lieb geworden sei, und selbst das Fehlerhafte bezeichne wenigstens eine Stufe in der Geistesbildung des Dichters."

Wahr ist das allerdings. Damals, als Schiller mit den Räubern und jenen Poesien auftrat, kränkelte unsere schöne Literatur, wie überhaupt der Deutsche Nationalgeist, an Empfindelei, Mondsucht und Erschlaffung, wozu Göthe durch Werthers Leiden (wie Herr Vulpius zu dem jetzt im Schwange gehenden Mord- und Brand-, Liebes- und Diebes-Romanen durch seinen Rinaldo Rinaldini,) den Grund gelegt hatte. Da es so leicht ist, von einem Extrem auf das entgegen gesetzte über zu springen, mußten Schillers Wortkatarakte — diese Lohensteinischen Ungeheuer von Metaphern, diese Bizarrerien, Grotesken und Höllenbreughelischen Karikaturen nothwendig starke, allgemeine Sensation hervorbringen. — Die Sturm- und Drang-Periode trat ein; — Schillers Lob ertönte von Aller Lippen; — befreundete Zeitschriften, an denen er selbst Mitarbeiter war, stimmten ein, und so war der Ruhm dieses Dichters gegründet, zu einer Zeit, da er eigentlich noch gar nicht mit Gedichten öffentlich hätte auftreten sollen; denn

damals fehlte es ihm noch gar sehr an Geschmack, Einsicht in die 1804.
Tiefen der Kunst, Gewalt über die Sprache, an Gewandheit des Geistes, sich den unübertretbaren Gesetzen des Schönen mit Leichtigkeit und Freiheit zu unterwerfen, an weiser Berechnung der Mittel zum Zweck, an Fertigkeit, die einzelnen Theile zu einem harmonischen, gefälligen Ganzen zu verbinden, an Geduld, die Feile zu üben — kurz! — Talent ausgenommen, an allem, woran es einem Dichter, wie er sein soll, durchaus nicht gebrechen darf.

Der Hauptfehler Schillers in früheren Zeiten war gränzenlose zweckwidrige Verschwendung von Kraft. Was er z. B. von den Mirakeln seiner Laura am Claviere dichtete, dagegen ist wahrlich alles, was von Orpheus und Amphion gefabelt worden, nur Spiel und Spaß. Wenn man sich denn nun aber durch alle diese Hyperbeln und Zerrbilder hindurch gearbeitet hat; zweifelt man, ob die so hoch besungene Claviermeisterin auch nur eine leichte Opernarie erträglich habe klimpern können, denn man gewahrt sogleich deutlich, daß der Dichter von seinem Gegenstande nichts weniger, als durchdrungen und begeistert, — daß es ihm nur darum zu thun war, durch poetische Taschenspielereien staunende Bewunderung zu erregen. Schillers Helikon und Parnaß waren überdies leider! Vulkane, die bald Feuer und Steine auswarfen, wie der Ätna und Vesuv, bald gar, wie die speienden Berge in Quito, von denen wir durch Hrn. v. Humbold vor Kurzem Nachricht erhielten, — Schlamm und Wasser. In dem Gedichte, Männerwürde, heißt es unter andern:

Ich bin ein Mann, das könnt ihr schon
An meiner Leier riechen; (!!!)
Sie braust daher im Siegeston,
Sonst würde sie ja kriechen. (?)

Andere Stellen sind gar so beschaffen, daß ich sie nicht einmal ausheben darf. Ich müßte befürchten, daß es dem schönen Geschlechte bei den Sublimitäten ergienge, wie dem erwähnten berühmten Reisenden, als er auf dem Chimborazo zu einer Höhe von 3031 Toisen gelangt war, wo er Anwandelungen von Uebelkeit und Ohnmacht verspürte und ihm das Blut mit Gewalt in das Gesicht drang. Sollte wohl ein Leser der Schillerischen Gedichte noch jetzt an dergleichen Geschmacklosigkeiten Geschmack

1804. finden? — Ich bezweifle es. — Schillers Publikum ist seit der ersten Erscheinung seiner poetischen Tirocinien und Rudimente um 20 und mehr Jahre älter geworden, das hätte er billiger Weise bedenken sollen. (Wenn Knaben zu Männern reifen, muthet man ihnen nicht zu, mit jenen Puppen von neuem zu spielen, woran sie im Flügelkleide ihre kindische Freude hatten.)

Der zweite Grund, wodurch S. den abermaligen Abdruck seiner früheren verunglückten Dichterversuche zu entschuldigen hofft, ist nicht minder unstatthaft. Laßen wir ihn gelten, so können hinfort große Männer selbst ihre Knabenexercitia herausgeben, denn auch diese bezeichnen ja eine Stufe in ihrer Geistesbildung. — Doch nur zu lange schon verweile ich bei jenen Kunstnullitäten. Wir wollen die Blößen, welche S. im jugendlichen Dichterrausche gab, mit dem Mantel der christlichen Liebe zudecken und es nicht machen, wie Noahs gottloser Sohn, Ham, als sich ihm sein Herr Vater weinberauscht in einer ähnlichen Attitüde darstellte.

Ich komme zu einer schöneren Periode, — zur schönsten, in der S. einige Meisterwerke schuf, nebst mehreren anderen Produkten, die nahe daran gränzen, es zu seyn. Den Uebergang dahin macht das Gedicht an die Freude. Man hat die Abänderung der letzten Hälfte des ersten Verses schon in diesen Blättern getadelt und sehr mit Recht, wie mir scheint; die alte Leseart war bei weitem kräftiger als die neue. Wenn etwas hier umgearbeitet werden sollte, mußte es der Anfang sein:

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elisium.“ —

Das Häufen der Metaphern ist allemal ein Fehler und hier findet sich gar ein Widerspruch zwischen beiden; denn der Götterfunken ist etwas Lebloses, die Tochter aus Elisium hingegen eine Prosopopöie. Zudem, was denkt man sich bei einem Götterfunken? — Schlägt man Stahl und Stein an einander, so springt ein Funken heraus. Ist das bei Göttern auch der Fall? — Daß Sch. den letzten Vers, der zwar an sich schön ist, aber zu dem Tone des Uebrigen nicht recht paßt, weggelaßen hat, glaube ich eher rechtfertigen zu können. Weit beßer schließt man wohl ein Gedicht an die Freude mit einem großen würdigen Vorsatz, (wie es immer bei dem Schillerischen der Fall ist,) als

mit Todesbetrachtungen. Ein rundes schönes Ganze dürfte aber 1804.
noch immer nicht entstanden sein. Es ist und bleibt dieses Gedicht — trotz vielen einzelnen Schönheiten, — ein lyrisches Chaos, ein Dithyrambe, das heißt: ein Product, in welchem Phantasie mit den Gesetzen der schönen Kunst nur ein wildes Spiel treibt.

Schillers Rosenzeit taxire ich vom Jahre 1788. und laße sie die zunächst folgenden sechs Jahre hindurch fortblühen, bis ungefähr 1795. Originalität, Kühnheit, Kraft und Reichthum den Ideen, kunstgemäße Anordnung der einzelnen Parthien zu einem gemeinschaftlichen Zweck, aufmerksame, thätige Sorgfalt, die nicht nur über das Ganze waltet, sondern auch die kleinsten Theile der zartesten Ausbildung würdigt, und hinreißend schöne Diction, charakterisiren fast alle Dichtungen aus diesem Zeitraum; sie haben einen Grad von innerer Gediegenheit und Eleganz, den Schiller in früheren nie, — in späteren nur selten wieder erreichte.

Dieser zweite Theil enthält fünf Gedichte aus jener glänzenden Periode, drei Originale und zwei Uebersetzungen, denen allen selbst der strengste Kunstrichter hohen künstlerischen Werth nicht absprechen wird. Das erste, nach chronologischer Ordnung, ist: Die Götter Griechenlands, für die Freunde der alten Ausgabe von 1788. hier zum zweitenmale abgedruckt. Schon die Wahl des Sujets beweist, daß der Verfasser dieses Gedichts ein Geist sein muß, der Energie genug besitzt, seine eigene Bahn zu gehen und sich über das gemeinen Seelen so furchtbare Qu'en dira-t-on? muthvoll zu erheben; die Kunst aber, womit Schiller dieses schwierige Thema ausgeführt hat, ist wahrhaft bewunderungswürdig. Noch merkwürdiger aber, als die äußere schöne Form, ist der Inhalt wegen des gewaltigen Contrastes, den dieses Gedicht mit seinen neueren bildet. Wenn sich dieser in fast allen seinen Aeußerungen excentrische Kopf ehemals zur sogenannten Freigeisterei hinneigte, wie die Götter Griechenlands vermuthen lassen; so scheint er dagegen nun tief im Kryptokatholicismus versunken zu sein. Die Tendenz seiner letzten Trauerspiele besonders liegt so deutlich am Tage, daß man versucht werden könnte, trotz ihrem dichterischen Werthe, ihnen einen Titel zu geben, den man der Atala jetzt allgemein beilegt.

Das zweite Gedicht von demselben Jahre ist die berühmte Frau. Wer daran zweifelt, daß auch der Witz begeistern kann, der lese diese Epistel. Schiller hat nach der Zeit dann und

1804. wann von neuem den Versuch gemacht, humoristisch zu seyn: aber in dem Grade ist es ihm nie wieder gelungen. Widerliche, einem Schiller unverzeihliche Reime, wie Haasen und lassen, Moden und geboten, unterbrechen jedoch bisweilen den reinen, hohen Genuß, den jenes übrigens meisterhafte Gedicht so reichlich gewährt.

Hätte Schiller auch weiter nichts gedichtet, als seine Künstler (vom Jahre 1789.), so würde er unsterblich seyn. Aus diesem Thema wäre unter den Händen, vielleicht jedes anderen, jetzt lebenden Dichters eine steife, langweilige Dissertation geworden; Schiller aber hat ein Kunstwerk daraus zu machen gewußt, daß in seiner Art für das Höchste gelten kann. Wir Deutschen dürfen uns rühmen, an diesen Künstlern ein Lehrgedicht zu haben, wie es keine andere Nation aufzuweisen hat, die Römer und Griechen nicht ausgenommen. Wie der Geist Gottes einst über dem Chaos schwebte, allgegenwärtig, mit Liebe, Kraft und Weisheit bildend; so hier Schiller über seinen Stoff. Uebrigens kann ich nicht bergen, daß mir alle didaktischen Gedichte, selbst die schönsten, den reinen Produkten der Poesie an Werth nachzustehen scheinen; denn das Lehrgedicht ist eine Mittel- folglich eine Aftergattung. Philosophie und Rhetorik haben ebensoviel wo nicht mehr Theil daran, als die Dichtkunst. Daher wirkt es auch mehr auf den Verstand als das Herz, und — man stutze einem Maulthiere Schweif und Ohren so zierlich man wolle: der Bastard wird nie ein edles Roß.

Bei der Uebersetzung einiger Scenen der Phönizierinnen des Euripides (vom Jahre 1789.) kann ich mich hier nicht aufhalten, so gut sie übrigens ist; über die freiere Nachbildung des vierten Buchs der Aeneide aber muß ich etwas wenigstens sagen. Sie ist meiner Meinung nach ebenfalls ein Meisterstück in ihrer Art. Schiller erreicht das Original fast immer, übertrifft es sogar bisweilen. Auch schon der Auswahl wegen verdient er Lob. Wollte man das Beste sammeln, was die Dichter aller Zeiten und aller Nationen je lieferten, so dürfte in diesem Schatze das vierte Buch der Aeneide, dieses Kleinod, nicht fehlen. Wenn indeß Schiller einen ganz richtigen Begriff von seinem Vorbild geben wollte und das hätte er allerdings gesollt; dann mußte er schlechterdings in Hexametern übersetzen, nicht in gereimten Stanzen.

Das Epitheton frei, welches er seiner Version beilegt, entschuldigt, 1804.
diesen Mißgriff keineswegs. —

Schönen Geistern geht es gerade, wie schönen Mädchen deren liebliche Gliederfülle entweder zu üppiger Wohlbeleibtheit anschwellt, oder gar hinschwindet in noch unangenehmere Magerkeit, sobald der Frühling ihres Lebens enteilt. Schiller hat zwar einige Ähnlichkeit von der Ninon de l'Enclos, die auch in späteren Jahren noch reizend war; allein — ich berufe mich auf das Zeugniß der Kenner, — es ist und bleibt ein gewaltiger Unterschied zwischen einer Schönen von achtzehn Sommern und einer Grazie von achtzig Wintern, wären auch beide eine und ebendieselbe Person.

Auch Schiller verliert, wenn man ihn mit sich selber, — das Jetzt mit dem Einst vergleicht. Schon im Jahre 1795 fing die Blüthe seines Geistes, an zu welken, mit jedem neuen sanken einzelne Blätter und nun! — —

Es liegt am Tage, daß Schiller sich von dem Augenblicke an, wo er seinen Ruhm völlig gegründet sah, zu vernachlässigen anfing, fest vertrauend: man werde nunmehr selbst seine Fehler preisen, wie denn auch wirklich von einigen Zeitschriften lächerlicher Weise geschehen ist. Daher seine sprach- und zweckwidrigen Inversionen, die sich durchaus nicht rechtfertigen, nicht einmal, als poetische Lizenzen, entschuldigen lassen. Dergleichen verworfene Constructionen, wie man sie in Schillers neueren Gedichten gar häufig antrifft, vernichten allen beabsichtigten Effect; sie ersticken die Empfindung des Lesers (oder Zuhörers) im Keime und zeugen von nichts, als von der Unbehülflicheit oder wenigstens von der Gemächlichkeit des Dichters, der im Kampfe mit Reim und Metrum unterlag.

Daher ferner seine um des Reimes willen, mitunter laufenden unerträglichen Archaismen (an der Engelspforten, dorten, auf der Haiden, in den Sonnen, auf der Erden u. s. w.) die an die Zeilen erinnern, in welchen Andreas Gryphius seinen Horribiliscribrifax dichtete. Und wären nur noch diese von der lieben Kommodität erzeugten, Reime jederzeit richtig; allein wie abscheulich sind sie nicht oft!! Darf sich aberwohl mit dem Beifall der Musen schmeicheln, wer der Versification erstes und höchstes Gesetz — Wohllaut — mit Füßen tritt? — Unreine Reime sind die falschen Quinten der Poesie.

1804. Schillers Lieblingsfigur ist jetzt — ebenfalls um der lieben Bequemlichkeit willen, — das Polysyndeton. Oft hängen ganze Seiten bloß durch die Conjunctio copulativa zusammen. (Ich rüge dies vorzüglich darum, weil ich bemerkt habe, daß die Dichter minorum gentium, deren Schatten in Musenalmanachen alljährlich zu spuken pflegen, — diese Zierlichkeit des Und und und nachzuahmen schon anfangen.)

Andere dem Griechischen und Lateinischen nachgebildeten Wortfügungen, die Schiller und Göthe in neueren Zeiten gewagt haben, würden mit Dank anzunehmen seyn; hätten sie dieselben geschickter in Anwendung zu bringen gesucht. Wenn sie aber z. B. oft ganz unbedeutende adjectivische Prädicate dem Subjecte nachsetzten, verdienten sie allerdings durch „den Galgen, den dreibeinigen", parodirt zu werden.

Auf einen Hauptbarbarism in der Schillerschen Diction glaube ich deswegen noch ganz besonders aufmerksam machen zu müssen, weil sich ihn bisher leider! alle Deutschen Dichter ohne Ausnahme zu Schulden kommen ließen. Ich meine das widerliche Auseinanderrenken der Worte mittelst des Vokals E zu leichterer Erfüllung des Sylbenmaaßes. In der Prose haben wir die veralteten dumpfen schleppenden Sprachformen: Ich habe gelebet und geliebet, ich wachete u. s. w. für: Ich habe gelebt und geliebt, ich wachte u. s. w., mit Recht schon längst verabschiedet; nur in Versen cursiren sie noch zum Schrecken Aller, die musikalisches Ohr haben und echte Sprachkenner sind. Wenn unsre ehrliche Muttersprache oft klingt, als ob man mit alten Töpfen voll Rissen und Sprüngen einen Polterabend feiert, so ist daran größtentheils nur der abscheuliche Überfluß des Vokals e Schuld. Gegen ein a, ein o, ein i, kann man zum wenigstens zehn e rechnen; denn fast alle Deutschen Worte endigen sich — horribile dictu! entweder mit e schlechtweg oder wenigstens doch mit en, es, ef, et, end, ep, er, u. s. w. und wie oft kommt nicht das e in der Mitte der Worte vor! Im Futurum passivi von lesen: ich werde gelesen werden haben wir den traurigen hohlen Vokal gar siebenmal unmittelbar nach einander.

Adelung hat allerdings große Verdienste um die Deutsche Sprache; allein in allen Punkten kann ich ihn für einen judex competens nicht gelten lassen, denn er ist weder Tonkünstler noch Dichter. Wenn Adelung daher verlangt, daß wir das e

gar noch manchen Worten anhängen und z. B. der Christe, der 1804.
Philosophe, der Pedante sagen sollen; so behaupte ich dagegen dreist: nur ein Pedant kann so sprechen, und das e euphonicum, wie ers nennt, erkläre ich gradezu für ein e c ac ophonicum. —

Endlich zeigt sich Schiller jetzt auch in der Verskunst nicht immer als Meister. Seine selbsterfundenen Metra schmecken oft gewaltig nach dem gothischen Stile in der Baukunst und sind nur selten dem Gegenstande ganz angemessen. Und was alles für Füße und Sylben finden sich nicht oft da bei einander! Bisweilen ist der Rhythmus commoditatis ergo beinah Knittelversartig. Dieses wilde Ueber- und Durcheinanderstürzen der (sogenannten) Daktylen, Jamben, Trochäen und Spondeen, ohne richtigen Tonfall, wohinter Manche tiefe Kunsteinsicht und hohe poetische Weisheit suchen, macht auf mich wenigstens einen sehr widrigen Eindruck. Mir ist dabei zu Muthe, als hörte ich eine Musik, in der alle Taktarten schnell und unaufhörlich wechselten, das heißt: — ich mag gar nicht sagen, wie? —

Leicht könnte ich diese Bemerkungen über das Aeußere vervielfältigen; allein ich spare den Raum, um auch vom Innern noch ein Paar Worte sagen zu können. Nur ein Verschen, wodurch Schiller jene Unbilden zu vertheidigen sucht, will ich noch anführen. Es ist, bis auf den Schluß, sehr schön und wahr, und heißt so:

Rühmend darfs der Deutsche sagen,
Höher darf das Herz ihm schlagen,
Selbst erschuf er sich den Werth.
Darum steigt in höherm Bogen,
Darum strömt in vollern Wogen
Deutscher Barden Hochgesang,
Und in eigner Fülle schwellend,
Und aus Herzens Tiefen quellend,
S p o t t e t e r d e r R e g e l n Z w a n g.

Ja, ja! er spottet wohl; allein der Regeln der Grammatik (ich meyne hier nicht die Adelungische; sondern eine auf Natur und Vollkommenheit der Sprache gegründete, die wir freilich noch nicht haben, auch so bald schwerlich bekommen dürften, wenigstens von Herrn Bernhardi nicht), desgleichen der Regeln der Kunst, sollte

1804. er billiger Weise nicht spotten; denn nur in wie fern sie den ewigen Gesetzen des Schönen gehorsamen, können Deutsche Barden auf den ehrenvollen Namen: Künstler, Ansprüche machen.

Große Dichter täuschen sich nur zu gern mit der Einbildung, einem Proteus gleich, alle Gestalten annehmen und immer die rechte treffen zu können; sie wagen sich daher im Gefühl vermeinter Universalität, nicht selten an Unternehmungen, zu deren glücklicher Ausführung die Natur ihnen das Talent versagte, und so lassen sie oft Lächerlichkeiten und Armseligkeiten ins Publikum ausgehn, die einem kleineren Geiste, der seine Nieren wohl geprüft hat und die Geißel der Kritik fürchtet, nicht eben so leicht entschlüpfen. Auch Schillern begegnet, in dieser Hinsicht, bisweilen etwas Menschliches. Oft versucht er, leicht zu scherzen und süß zu tändeln, und nichts gelingt ihm übler. Man lese, — ich bitte, — sein Punschlied de anno 1803. Scheint es nicht, als ob man ein bleiernes Vögelchen flättern sähe? — Ein anderes desselben Inhaltes in Beckers neuestem Taschenbuche, ist nun vollends gar weiter nichts, als eine versificirte Meditation ad vocem: Punsch. Ueberhaupt war mit der naiven leichtfertigen Gattung von Gedichten schon in früheren Zeiten Schiller ganz brouillirt (videantur alle der Art ohne Ausnahme,) und wenn es als Jüngling nicht gelang, den aimable roué zu machen, der reüssirt hierin natürlicherweise in seinen alten Tagen noch weniger.

Ich gehe noch weiter; ich behaupte: Schiller habe im eigentlich lyrischen Fache nie etwas Vollendetes geleistet, könne dies auch gar nicht der Natur seines Genies zu Folge, das sich mehr für das Drama, Lehrgedicht und Epos eignet. Bisweilen nimmt er zwar einen echt-lyrisch sentimentalen Anlauf; allein gar bald fällt er, mit einem plötzlichen Absprung, in das ihm natürlichere Weltweise, Gnomische und Didaktische, oder gar in das Dogmatische und Mystische, wie, — um von hundert Beispielen nur eins anzuführen, — in dem Gedichte: Thekla, eine Geisterstimme. Ohne einen ehrenvesten Denkspruch entläßt er den Leser selten oder nie. Was man demnach bisher Schillers lyrischen Schwung zu nennen pflegte, scheint mir, — damit ich freimüthig sage, was ich denke, — nur ein rhetorischer Pomp, nichts weiter. — Reihen glänzender Gedanken mit Reim und Metrum geschmückt, — nenne man das meinetwegen, wie man

will, nur nicht reine Produkte der Lyrik; denn dafür kann ich diese versificirten Kraft- und Kernsprüche nicht gelten lassen, ob ich gleich übrigens ganz und gar nicht gesonnen bin, ihnen allen Werth abzusprechen. 1804.

Schiller selbst scheint sehr gut zu wissen, daß seinen oratorisch-philosophisch-ascetischen Gedichten echt-lyrisches Gepräge mangelt; daher möchte er gern, — schlau genug, — das Publikum überreden: seine falsche Manier in dieser Gattung sei die wahre. Glauben wir ihm; so ist der Gesang ein Katarakt. „Er kommt," — sagt er

Er kommt mit Donners Ungestüm,
Bergtrümmer folgen seinen Güßen
Und Eichen stürzen unter ihm.

Sollte man nicht denken, wenn man diese Beschreibung liest: der Fürst der Finsterniß mit allen Heerschaaren höllischer Geister sei im Anmarsche und der jüngste Tag breche herein; mittlerweile ist blos von den sanften Tönen eines harmlosen Leiermannes die Rede. Indeß wenn Schiller seinen Gesang schildern wollte, so hat er sehr Recht; dieser kommt allerdings oft mit Donners Ungestüm, wie ein Wolkenbruch. So etwas macht allgemeine Sensation und imponirt gewaltig; nur muß man die Bestandtheile des Wolkenbruchs nicht genauer untersuchen, sonst ähnelt der Donner Schillers, — besonders in diesen letzten bösen Zeiten, — nicht immer dem Donner Gottes da draußen in der lieben freien Natur, sondern gar oft dem Donner auf dem Theater, für welchen denn freilich nur die unwissende zarte Jugend großen Respect hat.

Ueberhaupt wird jetzt von Tage zu Tage klarer, daß Schiller den alten Egyptern und Persern gleicht, deren Geist mehr auf das Außerordentliche und Bizarre gerichtet war, als auf das Schöne. Er scheint nicht zu wissen, daß man recht gut originell sein kann, ohne deshalb grotesk und barok werden zu müssen: denn Schönheit ist mannigfaltig bis in's Unendliche. Stelle der Künstler nur nicht, — wie leider fast immer geschieht, — sich in seinen Gegenständen, sondern diese in all' ihrer Eigenthümlichkeit dar, und er wird immer neu sein, auf die gefälligste Weise. Aber freilich hat diese letzte Art der Darstellung ihre ganz eigenen Schwierigkeiten. —

1804. Glücklicher von jeher war Schiller in Gedichten der erzählenden Gattung z. B. in Romanzen und Balladen, an welchen eigentlich nichts lyrisch ist, als das Sylbenmaaß, denn alle geschichtlichen Parthien, das heißt, die Hauptparthien in ihnen, können höchstens nur recitirt, nicht gesungen werden. In dieser Gattung hat uns Schiller mit mehreren Produkten beschenkt, die ich für Meisterstücke zu erklären nicht anstehe. Aus der letzten neuesten Periode wüßte ich jedoch nichts der Art, das fähig wäre, Epoche zu machen und namentlich in dem vorliegenden zweiten Theile von Schillers Gedichten findet sich kein einziger Sohn Calliopens, der als vorzüglich reizend zu preisen wäre. Zwar ist die Ballade: Hero und Leander, nicht ohne poetisches Verdienst, aber sie hat auch sehr bedeutende Flecken; ein solcher ist z. B. gleich der letzte Vers:

Und mit fliegendem Gewande
Schwingt sie von des Thurmes Rande
In die Meerfluth sich hinab.
Hoch in seinen Fluthenreichen
Wälzt der Gott die heilgen Leichen,
Und er selber ist ihr Grab;

(Wie ist das möglich? Das Meer konnte wohl ihr Grab seyn, aber der Gott, er müßte denn die heilgen Leichen — gegessen haben.)

Und mit seinem Raub zufrieden
Zieht er freudig fort —

(Wie kommt doch Neptun zu dieser kannibalischen Denkungsart? Doch dies ist nicht das einzige Beispiel, wo es Schillern gefällig war, die Gottheit und die Götter, als grausame Schadenfrohe abzuschildern.)

Zieht er freudig fort und gießt
Aus der unerschöpften Urne
Seinen Strom der ewig fließt.

(Das hier nicht übel passende ewig ist eins von Schillers centnerschweren Lieblingsworten, die er überall anzubringen sucht, sie mögen passen oder nicht. In dieser Ballade allein kommt es sechsmal vor. Ich möchte wohl wissen, wie oft es in Schillers Schriften überhaupt anzutreffen sei?)

Im Allgemeinen bemerke ich noch: daß viele von Schillers 1804.
neuern Gedichten für schön gelten könnten, wäre der einzige fatale Umstand nicht, daß sie keinen wahren Gedanken enthalten; denn freilich: rien n'est beau, que le vrai, le vrai seul est aimable. Prüfen wir beispielshalber den ersten Vers aus dem Gedicht:

Das Mädchen von Orleans.

Das edle Bild der Menschheit zu verhöhnen,

(Wie? — eine Närrin, die sich für inspirirt hält, die sich zu Mord und Todtschlag von Gott berufen glaubt, die ihrem Geschlecht, ihrer Bestimmung untreu, uneingedenk des schönsten Segens, den Gott einst über Adam und Eva aussprach, sich lächerlicher Weise einbildet, sie werde ihm als ein Bascha von drei Roßschweifen, lieber seyn, als wenn die Jungfrau Frau und Mutter würde, — eine solche mit einer zerrütteten Phantasie, mit fixen Ideen behaftete, von der Natur verwahrlosete, entweibte, entmenschte, jetzt kannibalische, jetzt empfindende, viraginische, abgeschmackte Karikatur ein edles Bild der Menschheit??? — Der Himmel bewahre uns, daß die Mädchen Trieb empfinden, solchen edlen Bildern der Menschheit ähnlich zu werden. Da stürbe ja nach einem Menschenalter die Welt aus. — Auch wüßte ich keinen, der an der Schillerischen Jungfrau seinen Wohlgefallen hätte, obgleich der große Haufen am Spektakel der (sogenannten) romantischen Tragödie sich ergetzt, und die Kenner an vielen einzelnen Schönheiten des Stücks, und einigen trefflich gezeichneten und gehaltenen Characteren, die aber keine forcirten Ideale, das heißt: Zerrbilder sind, sich erfreuen.)

Im tiefsten Staube wälzte Dich der Spott.

(Die Obscönitäten in Voltaires Pucelle d'Orleans sind freilich nicht zu rechtfertigen; allein übrigens, wenn er sich über die alberne Legende lustig machte, wird ihm das schwerlich jemand verdenken.)

Krieg führt der Witz auf ewig mit dem Schönen

(Hier scheint sich Schiller der Xenien erinnert zu haben. Da führte der Witz freilich oft mit dem Schönen Krieg; außerdem

1804. ist er aber eigentlich nur ein Feind vom Häßlichen. — Leider hatten witzige Köpfe von jeher das traurige Schicksal, verkannt zu werden, auch wenn sie aus den reinsten edelsten Absichten spotteten. So ging es Rabnern, Swiften und mehreren achtungswürdigen Männern. Selbst Voltaire scheint mir mit Unrecht verschrien worden zu seyn, denn im Ganzen war er gewiß ein sehr edler Mann.)

Er glaubt nicht an den Engel und den Gott.

(O ja! an den wahren Gott glaubt er allerdings; allein an den Gott, welchen sich Heuchler und Schleicher nach ihrem kläglichen Ebenbilde phantasiren, — an diesen Götzen glaubt er freilich nicht.)

Dem Herzen will er seine Schätze rauben,

(Gewiß nicht! Wenn aber das Herz, gleich einem Kinde, harmlos mit giftigen, betäubenden, tödtenden Kräutern tändelt, wie mit Blumen; dann ist es nur vernünftig und höchst löblich, wenn man ihm diese Schätze erlaubt.)

Den Wahn bekriegt er und verletzt den Glauben.

(O, so sei doch dem Witze tausendmal gedankt, wenn er den Wahn bekriegt! einen edleren Zweck zu haben, ist gar nicht möglich. Auch thut er wohl so übel nicht, wenn er jenen Köhlerglauben verletzt, der alles ungeprüft blind annimmt. Der Apostel Paulus sagt ja selbst: Prüfet alles und das Beste behaltet. — Müßten wir ungeprüft glauben, so sehe ich gar nicht ein, warum wir nicht auch an den Dalai Lama glauben sollten. Freilich, gelingt es, die Gemüther zum Köhlerglauben zu stimmen, dann haben die Mahomeds, die Kagliostros und Andere ihres Gelichters gewonnen Spiel.)

Jetzt wäre ich mit meiner Anzeige so ziemlich fertig; allein ich wünschte von Schillers neuster Ansicht der Kunst überhaupt, und besonders über seine Begriffe vom Idealen, noch ein Wörtchen sagen zu dürfen.

Er scheidet das Ideale rein vom Wirklichen und setzt die Kunst der Natur diametral entgegen. Wer das thut, der ist — exempla sunt odiosa — auf dem gradesten sichersten Wege, Karikaturen zu bilden und — der Erfolg lehrts — mit dem

glänzendsten Genie in Gefahr, lächerlich zu werden. Nein! der Künstler soll aus dem ihn umrauschenden Strome des Lebens eine frische Welle schöpfen, und diese durch die Kunst klären, — mit anderen Worten: er sondert alles sorgfältig von seinem mit Einsicht gewählten Gegenstande ab, was zwar in der Natur da ist, aber dem beabsichtigten Effekte schaden würde; er dichtet dagegen erfinderisch hinzu, was zwar in der Natur mangelt, aber die bezweckte Wirkung erreichen hilft; ordnet endlich die in der Wirklichkeit loser zusammenhängenden Einzelheiten harmonisch in seinem Kunstwerke, damit alles, wie die Radien eines Zirkels, in einem Punkte zusammenlaufe und ein rundes schönes Ganzes entstehe. — Das und nur das heißt: Idealisiren, und so machte es Shakspear, — bisweilen nehmlich, denn in allen Stücken halte ich selbst den großen Shakspear nicht für ein unübertreffliches Muster, obgleich sein Riesengeist fast über alle anderen Künstler hervorragt; denn auch ihm, wie dem Dante Alighieri und Michel Angelo, war der Sinn für das Schöne noch nicht ganz aufgeschlossen. Wie gern spräche ich ausführlicher über diesen Punkt! aber ich muß mich auf bloße Andeutungen beschränken. Ich komme daher sogleich auf eine andere Bizarrerie Schillers, ich meine das Wagniß, zarte Blumen und Pflanzen (nebst verschiedenem Unkraute) aus dem milden Jonischen Klima in unser kaltes sterileres Mutterland zu verpflanzen, wo sie denn gar kläglich verkümmern und verkrüppeln. Denkt er denn nicht mehr an seinen eigenen elegischen Seufzer: 1804.

Kaum hat das kalte Fieber der Gallomanie uns verlassen,
Bricht in der Gräkomanie gar noch ein hitziges aus.
Griechheit, was war sie? Verstand und Maaß und Klarheit! drum dächt ich
(ich, nehmlich der Verfasser dieses Aufsatzes,)
Etwas Bedächtlichkeit noch, eh Du zu Griechen uns machst.

Ich weiß übrigens gar wohl, warum Schiller jetzt so sehr griechzt. Das ist nehmlich die bequemste Methode, ohne alle Anstrengung einer ermatteten Phantasie, neu zu — scheinen, wenn man alte Gerichte wieder aufwärmt und Eigenthümlichkeiten fremder Nationen in die Heimath verpflanzt, unbekümmert darum, ob sie hier gedeihen oder nicht. —

1804. Endlich spräche ich auch noch gern von dem traurigen Laharpischen Hin- und Herschwanken unseres Dichters und seinem endlichen Hinneigen zur Mystik und zum Kryptokatholicismus, nachdem er sich überzeugt hat, daß er mit all seinem Scharfsinne nicht herausgrübeln kann, was vor ihm niemand herausgegrübelt hat, und was nach ihm niemand herausgrübeln wird. Diese epheuartige Unselbstständigkeit ist nun freilich nicht — des Epheu werth, und war an allen wahrhaft großen Männern nicht zu bemerken, z. B. nicht an Cäsar, nicht an Friedrich dem Großen, nicht an Voltaire und Anderen. — Doch es wird Zeit, daß ich abbreche, denn einen flüchtigen Aufsatz, nicht ein Buch hatte ich zu liefern beschlossen. — dt.*)

Kotzebue und Merkel, Der Freimüthige, Berlin, 1804, 28., 29. Januar und 3. Februar.

Etwas zu den Zeichen der Zeit.

Indessen die sublimen Schlegel und Consorten uns über das Wesen der Poesie und die Grundsätze ihrer Aesthetik theoretischen Unsinn lehren, daß darob jeden Biedermann eckelt, der gute, gesunde, helle Wahrheit liebt, und mit Conti in Emilia Galotti spricht: „Ins Kloster mit dem, der erst vom Maler lernen soll, was schön ist!“ treiben manche Dichter ähnlichen Spuck auf andere Weise. — Es wollte seit einiger Zeit verlauten, daß die Schillerschen Schauspiele, z. B. Maria Stuart und Johanna von Orleans eine ganz besondere Tendenz und Absicht hätten: — Empfehlung des Katholicismus, — doch sah jeder gleichgültig darüber weg, der ein Kunstwerk nur — als Kunstwerk betrachtet und sich überzeugt, daß katholischer Ritus, der ohnehin viel Sinnliches und Theatralisches hat, mit Wirkung auf dem Theater genutzt werden könne. Wenn aber der Sänger des unsterblichen Hymnus „An die Freude,“ — wenn der von dem einst orthodoxen Protestanten und jetzt katholisch gewordenen Stolberg anathematisirte Sänger der „Götter Griechenlandes“

*) Johann Friedrich Reichardt.

nun anfängt die albernsten Mönchs-Legenden, die sich auf krasse 1804.
religiöse Vorstellungen beziehen, mit aller poetischen Kraft und Schönheit aufgestutzt wieder aufzuwärmen; — o dann muß jeden denkenden Protestanten gerechte Indignation ergreifen; er muß es bedauern, daß Männer, die ihre Zeitgenossen in einen leichten Aether der Vernunft führen könnten, sie wieder in die dumpfe Dunkelheit der Pfaffheit des mittlern Zeitalters zurück fahseln wollen.

Diese Indignation bemächtigte sich eines Freundes des Freimüthigen, als er in dem von Huber, Pfeffel und Lafontaine herausgegebenen Damen-Kalender für 1804. die Erzählung: „Der Graf von Habsburg" von Schiller las. Es ist begreiflich, daß ein Graf von Habsburg (der nachmalige Kaiser Rudolph) im 13. Jahrhundert vom Pferd gestiegen seyn konnte, um den Priester, der die geweihte Hostie zu einem Kranken trug, aufsitzen zu lassen, — daß er sogar im frommen Wahn, er sey unwürdig dies Pferd, das „seinen Schöpfer" getragen wieder zu besteigen, es der Kirche schenken konnte; — aber was soll dies Geschichtchen im 4. Jahr des 19. Jahrhunderts in einem Damen-Kalender vor dem Socrates und Aspasia prangen? Sollen unsre Weiblein und Mädchen, bey denen Schwärmerey nur zu leicht Beyfall findet, sich auch an Devotion dieser Art gewöhnen lernen? Sollen sie vertraut werden mit dem Glauben: daß selbst der Himmel eine solche aus religiosem Vorurtheil begangene Handlung mittel- oder unmittelbar zu belohnen sich bemühen werde? Was soll es, zu einer Zeit, wo denkende katholische Geistliche selbst sich von dem Dogma ihrer Kirche: der Verwandlung der Hostie in den wirklichen Leib Christi, — nicht mehr überzeugen können und nur aus eiserner Nothwendigkeit die Ceremonie der Messe mitmachen? Muß da ein protestantischer Dichter den Glauben an jenes — Unbegreifliche (?) erst noch wecken wollen? Nein, wem da noch der Spruch: „Wehe dem, der Aergerniß giebt" nicht ins Herz und Ohr dringt, der ist nie fähig, sich ob etwas der Vernunft und Moralität Nachtheiliges zu ärgern.

Möchte doch der unübertreffliche Verfasser der „Reisen in die mittäglichen Provinzen von Frankreich", der schon manche Thorheit mit heilsam bitterm Spott gegeißelt hat, auch diese und

1804. andere theoretisch= und praktisch=poetische Thorheit nicht verschonen! — Brutus erwache!

Kotzebue und Merkel, Der Freimüthige, Berlin, 1804, 9. Februar.

Aus Weimar.

Schillers Wilhelm Tell ist, nach dem Urtheil verständiger Zuschauer (die es in Weimar aufführen sahen,) keines seiner vorzüglichsten Produkte. Durch die Halsstarrigkeit, mit welcher Schiller darauf besteht, den Chor auf der deutschen Bühne einzuführen, hat er sich selbst die herrlichsten Situationen verdorben, z. B. die Verschwörungs=Scene im Rüdli. Hätte er da die drei Männer allein hingestellt, die Scene hätte eines Aeschylus würdig werden können. Im fünften Akt (der gar nicht zum Stücke gehört) sehen wir Schiller als Hofmann, da er den Johannes Parricida als Schreckbild, ohne Bedürfniß einführt. Meisterhaft hingegen sind die Scenen mit dem Apfel, und wo Geßler erschossen wird. Der vorhergehende Monolog ist mit Shakspears Geist geschrieben. —s.

Kotzebue und Merkel, Der Freimüthige, Berlin, 1804, 29. März.

Wilhelm Tell.

Neues Schauspiel von Schiller.

Wer mit der Eigenthümlichkeit des Schillerschen Genius vertraut ist, und die hohe Schönheit des Süjets, das, wenn irgend eines, die Bühne sich zu vindiziren berechtigt war, zu fühlen vermag, der wird in diesem Augenblick, da Deutschlands vorzüglichste Bühnen sich zur Darstellung dieser neuesten Schöpfung unseres ersten dramatischen Dichters anschicken, von den angenehmsten und gerechtesten Erwartungen durchdrungen seyn. Eben deshalb ziemt sich für diesen Moment, da die edle Geistesfrucht dem Genusse der Nazion hingegeben werden soll, keine vorgreifende kritische Würdigung, die, wenn sie sich der Wichtigkeit des Gegenstandes angemessen begründen soll, aus aus etwas Wesentlicherem, als der Ansicht und dem Urtheile eines Einzelnen entspringen muß. — Dem Zwecke

dieser Blätter entsprechender ist es vielleicht, eine kurze Uebersicht der Anordnung dieses Schauspiels zu geben, das, wenn es, wie die früheren Dichtungen Schillers, zur Bewunderung seiner Darstellungskunst auffodert, zugleich, mehr wie alle andern, als die langsam entfaltete Blüthe eines mühsamen Fleißes erscheint, dem es allein gelingen konnte, seinem Gegenstande so einheimisch zu werden, und die Lokalisirung in die kleinsten Nüanzen herab bis zur überraschendsten Vollkommenheit auszuarbeiten. 1804.

(Folgt ausführliche Erzählung des Inhaltes.)

Welch eine schwierige Aufgabe die Darstellung dieses Schauspiels, sowohl in Rücksicht der Anordnung des Ganzen, als der Ausführung der einzelnen Rollen ist, ergiebt sich von selbst. Was den Tell betrifft, so verdient die Einsicht, Kraft und Haltung, mit der der Schreiber dieses Aufsatzes ihn auf der Weimarschen Hofbühne von Hrn. Haide gespielt sah, die rühmlichste Anerkennung.

* * * *

Zeitung für die elegante Welt, Leipzig, 1804, 19. und 21. April.

Königliches Nationaltheater.

Den 4ten Mai: **Die Braut von Messina. Trauerspiel von Schiller.**

Der Dichter, der Berlin zum erstenmal besucht, war bei der Vorstellung gegenwärtig. Bei seinem Eintritt in die Loge ward er mit allgemeinem Beifall von der Versammlung empfangen; freudiger Zuruf hieß ihn herzlich willkommen, und wiederholte sich so lange und so laut, bis die Musik begann, welche der Vorstellung vorangeht. So ehrenvoll hat das Publicum seine rege Empfindung für das große Genie ausgesprochen, dem es der höheren Freuden so manche verdankt. Schillers Ankunft hat überhaupt ein lebhaftes allgemeines Interesse erregt, welches auf Achtung und Dankbarkeit gegründet ist.

Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen, Berlin, 1804, 8. Mai.

1804. **Chronik des National-Theaters.**

Am 4. Julius gab man zum ersten Male:

Wilhelm Tell, ein Schauspiel in 5 Aufz. von Schiller.

Wallenstein ausgenommen, ist wohl kein Stück von Schiller anfangs mit so viel Wärme und Ungeduld erwartet worden, als Tell. Endlich erzählten der Ruf und die Zeitschriften, daß er in Weimar dargestellt worden: aber — man sprach im allgemeinen kalt darüber. Selbst Schillers erklärteste Bewunderer thaten das. Unbefangenen Beobachtern mußte das ein günstiges Vorurtheil für das Stück erwecken; denn diese Kälte konnte nur aus zwei Ursachen entspringen: entweder war Schiller sehr tief unter seinem großen Sujet (es ist das schönste, größeste das er noch bearbeitet hat,) geblieben, und das ließ sich von seinem Genie nicht erwarten; oder er mußte sich zu einer Höhe der Vollendung geschwungen haben, von der man noch nicht mit sich einig werden konnte, wie man sie anzusehen habe.

Das letzte ist wirklich der Fall. Schiller hat sich nie als größerer dramatischer Dichter gezeigt, als in diesem Werke. Gewisse Bewunderer mußten wohl an ihm irre werden: er hat hier sicherlich dahin gestrebt, alle die glänzenden — Fehler abzulegen, von denen sie so enthusiasmirt wurden, und die viele von ihnen mit so großer Leichtigkeit nachahmten.

Der Plan dieses Stückes ist mit reifer Kunsteinsicht entworfen. Schiller ist der Geschichte in den ersten vier Akten im Ganzen treu geblieben; er hat nur die einzelnen Züge, die sie erzählt, zu Einem Ganzen kunstmäßig geordnet, nun solches Detail ersonnen, durch das sie kräftiger, lebendiger hervortreten, und das zugleich vollkommen dem Charakter des Volkes und des Zeitalters entspricht. Der fünfte Akt freilich ist eine überflüssige Zugabe, die fast ganz dem Dichter gehört, aber auch dieser hat so große Schönheiten, und ist offenbar durch so wichtige Rücksichten veranlaßt, daß man ihn nicht als Fehlgriff anführen darf: er ist eine freiwillige Zugabe; wem sie nicht behagt, der lasse sie. — Die Charaktere sind nicht durch Ueberspannung erzeugte Ideale: sie sind energisch, höchst lebendig handelnd und wahr, historisch und psychologisch wahr, und nur, was allein im Drama, und besonders in historischen Stücken, schön ist, idealisirt. — Der

Dialog ist sehr kraftvoll und dichterisch, nicht aber, ein Paar 1804.
Scenen ausgenommen, rhetorisch, oder so hochfliegend lyrisch, als man sonst an den Schillerschen Stücken gewohnt ist: kurz, das Stück ist mehr und vollkommen ein Drama, als irgend ein andres von diesem Dichter.

So viel im Allgemeinen über dies Werk; denn bei dem Gewühl glänzender ergreifender Scenen, die es an dem Geist des Zuschauers vorüberführt, läßt sich nach einmaliger Darstellung nichts Detaillirters darüber sagen.

Weber hat eine Ouvertüre gesetzt, die durch ihren einfach-großen Charakter nicht nur auf den des Stückes vorbereitet, sondern gleichsam den ganzen Inhalt verkündet. Sie erwarb den lautesten Beifall. Im Stücke selbst kommen fünf Gesänge vor, deren äußerst reizende und ausdrucksvolle Melodien gleichfalls von Weber sind.

Iffland spielte Tell. Wir sahen einen rüstigen, muthigen Mann, der schnell das Rechte trift, und es dann so rasch und kräftig ausführt, daß es Uebereilung scheint, obgleich die langsamste Besonnenheit nichts Bessers, Edleres zu ersinnen weiß, als wozu ihn das Aufwallen seines Herzens hinreißt. Die Scene, in welcher er im Sturm des Gefühls den Apfel vom Kopf des Knaben schießt, und die, in welcher er den Landvogt im Hohlwege erwartet, und sich selbst über die Rechtmäßigkeit seines Beginnens befragt, gehörte zu den höchsten Kunsttriumphen, die wir den Stolz der Deutschen Bühne noch feiern sahen. — Nächst ihm gebührte Herrn Mattausch, als Arnold Stauffacher, und Herrn Bethmann als Ulrich von Rudenz, das ungetheilteste Lob. Dem ersten gelang vorzüglich der Moment, da er erfährt, daß der Landvogt seinen unschuldigen Vater der Augen beraubt hat, und aus dem Winkel hervorstürzt, so trefflich, daß die ganze Versammlung Zeichen heftiger Erschütterung gab.

Die weiblichen Charaktere haben große Zartheit, obgleich mit Stärke verbunden, und, trotz ihrer Aehnlichkeit, viel Mannichfaltigkeit. Mdme. Unzelmann als Tells Gattin, Mdme. Fleck als Fräulein Bertha, Geliebte des Ulrich von Rudenz, spielten am wahresten und schönsten.

Offenbar hat das Stück, bei seinem oftmaligen Scenenwechsel, großen Aufwand von Kosten und Mühe veranlaßt: aber

1804. er wird ein wucherndes Kapital seyn. Es wird lange ein Liebling des Publikums bleiben, wahrscheinlich alle andre Werke Schillers auf der Bühne überleben.

Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, Berlin, 1804, 7. Juli.

Theater.

Berlin am 4ten July.

Nach einer lange genährten, oft wenn wir ihre Erfüllung nahe glaubten, wieder verzögerten Hoffnung, ist endlich Schillers Wilhelm Tell auf unserer Bühne erschienen.

Das Stück ist schon längst auf kleineren Bühnen gegbene worden, und es sind verschiedene kaltsinnige, zum Theil selbst tadelnde Urtheile darüber bekannt geworden. Das konnte nicht anders seyn: denn den großen Forderungen, die dieses Stück macht, kann nur auf einer großen Bühne entsprochen werden; hundert Erscheinungen, die hier sehr gefielen, müssen auf kleinen Theatern bis zur Lächerlichkeit ärmlich und winzig erschienen seyn: und einen erhabenen Gegenstand kleinlich ausführen sehn, erbittert, je erhabener er ist, desto lebhafter gegen die Mishandlung desselben, und endlich — gegen ihn selbst. — Das konnte nicht anders seyn, wiederhol' ich: denn Schiller selbst hat durch das Genie, mit welchem er die Verirrungen übte, an denen er bisher oft Gefallen fand, einen großen Theil des Publikums für dieselben so sehr bestochen, daß er den Dichter jetzt auf falschem Wege glaubt, weil er ihn nicht auf dem gewohnten erblickt. — Nach meiner Ansicht, ist dieses Schauspiel, das vollendetste Kunstwerk, das Schiller geschaffen hat: ich brauche also nicht hinzuzusetzen, daß ich es für etwas sehr Großes halte.

Der Plan ist mit einer Reife der Kunstansicht, deren nur das Genie in solchem Grade fähig ist, angelegt und ausgeführt: alles wird darin gut vorbereitet, alles tritt an seinem Orte auf; alles schreitet edel fort und vollendet sich: nirgend eine Lücke, aber auch nirgend etwas Ueberflüssiges, und gleichwohl überall blühende, üppige Fülle und eine Reihe von Situationen und Momenten, die so schön, so kraftvoll vor die Seele treten,

daß man jedes Einzelne fast für das schönste des Stückes hält, bis das Folgende heraufglänzt und jenes wieder in Schatten stellt. — Die Charaktere sind alle lebendig, energisch, und gleichwohl durch hundert Nüancen von einander gesondert, und frei von Ueberspannung. — Der Dialog ist meistentheils, ein Paar Scenen ausgenommen, rein von den langen, rhetorischen Betrachtungen, den bei großer Schönheit, müßigen poetischen Schilderungen, den lyrischen Auswüchsen, die Schillers Stücke vom Don Carlos an, oft so sonderbar entstellten, oft alles Feuer derselben erlöschen machten. Er hat hier eine Welt wahrer hochherziger, edler Menschen vor uns aufgestellt, — die in ihrer Wahrheit unendlich mehr ergreifen und erheben, als die sublimensten Ideale. — Doch, ich muß freilich, indem ich diese Lobeserhebungen niederschreibe, erinnern, daß ich das Stück erst einmal sah, und daß ich in diesem Augenblick noch von dem Enthusiasmus erfüllt bin, den es mir einflößte. Aber ist nicht das selbst ein großer Beweis seiner Vortrefflichkeit, daß es enthusiasmiren konnte? Das vermochte die Braut von Messina, Maria Stuart, selbst Wallenstein und Don Carlos nie über mich, obgleich mich viele Scenen derselben erschütterten und entzückten. — Um indeß nichts zu sagen, was ich einst zurücknehmen müßte, spare ich das detaillirte Urtheil über das Stück und die Darstellung, für die Wiederholung auf, und will mich heute begnügen, den Lesern nur den Inhalt und Gang desselben vorzulegen. — 1804.

Weber, der talentvolle Verehrer und Nacheiferer Gluck's, hat eine Ouvertüre componirt, in welcher der Geist seines großen Meisters selbst zu den Herzen der lauschenden Versammlung zu sprechen schien. Sie begann in ländlich-einfachem, rührend-frohem Tone, der das Land und den Charakter des Volkes verkündigte, die uns jetzt erscheinen sollten; sie erzählte dann durch schmelzende Klagen die harte Bedrängniß, die dieses liebenswürdige Volk erdulde; sie erhob sich mit immer wachsender Energie, zu dem Sturme, der dadurch in seinem männlichen Geiste aufgeregt ward, sie donnerte den Inhalt der letzten Akte, — indeß die immer wiederkehrenden ersten Töne an den Charakter des Ganzen erinnerten; — sie ging endlich in lauten Jubel über und kehrte zurück zu dem Tone des Anfangs, um den ersten Akt einzuleiten. Ein allgemeines Applaudissement dankte dem trefflichen Tondichter, und der Vorhang ging auf.

1804. In seinem Nachen schwankte ein Fischerknabe auf dem See und sang:

Es lächelt der See, er ladet zum Bade, ꝛc.

Ein junger Hirt stieg von den Alpen nieder, und stimmte auf der letzten Höhe an:

Ihr Matten, lebt wohl,
Ihr sonnigen Weiden!
Der Senne muß scheiden,
Der Sommer ist hin. ꝛc.

Auf einer hohen Felsenspitze erhob jetzt ein Jäger seine männliche Stimme:

Es donnern die Höhen, es zittert der Steg,
Nicht grauet dem Schützen auf schwindlichtem Weg. ꝛc.

Ein alter Schiffer tritt aus seiner Hütte. Er sieht den Föhn (Sturm) nahn, und ruft seinen Knaben warnend heim, da stürzt ein Flüchtling zu seinen Füßen, und fleht ihn an, ihn über den See zu setzen: er wird von Söldnern verfolgt, weil er einen Vogt erschlug, der sein Weib entehren wollte. Aber der Föhn tobt schon im See, es ist fast unvermeidlicher Tod, sich ihm anzuvertrauen: der Schiffer weigert sich. Umsonst flehen mitleidige Nachbarn, umsonst fleht auch Tell (Iffland): es kann nicht sein, Da wirft Tell sich selbst in den Nachen und unternimmt es, den Unglücklichen zu retten. Gleich darauf stürmen die Söldner herbei. und da sie ihre Beute verfehlten, beschließen sie, alles umher zu verwüsten. — Trefflicher konnte der Charakter des Volkes, des Zeitalters und vorzüglich Tells, nicht eingeführt werden, als auf diese Weise.

Jetzt folgt eine Reihe von Scenen, welche den Charakter der andern Hauptpersonen entfalten, indem sie zugleich immer neue und schrecklichere Ansichten des Druckes geben. Die letzte Scene zeigt uns Arnold von Melchthal (Herrn Mattausch) in Walter Fürst's Hause versteckt, weil der Jüngling sich widersetzte, als ihm ein Vogt das Zugvieh vom Pfluge spannte: aber sein alter Vater bedarf der Pflege, er will auf jede Gefahr zu ihm heimkehren. Da erscheint Stauffacher und unter andern Schreck-

lichkeiten die er erzählt, ist auch die, daß der Landvogt Arnolds Vater, um die Aufwallung des Sohnes zu bestrafen, die Augen ausstechen ließ und seiner ganzen Habe beraubte. Der Jüngling stürzt aus seinem Schlupfwinkel verzweiflungsvoll hervor; er reißt die Männer zu feuriger Entschlossenheit empor: sie gehen auseinander den Bund der Nothwehr zu bereiten. — Diese Scenen gelangen Herrn Mattausch unübertrefflich schön. 1804.

Im zweiten Akt (ich werde immer nur die Hauptscenen anführen), sehn wir den alten Pannerherrn von Attingshausen im Zirkel seiner Dienstleute, denen er selbst den Labebecher zutrinkt: aber sein Neffe, Ulrich von Rudenz, (Herr Bethmann) verschmäht, ihn aus der Hand eines Hirten anzunehmen. In glänzendem Schmuck geht er, trotz den rührenden Vorstellungen seines Oheims, fort, sich auf das Schloß des Landvogt's zu begeben. Liebe zu einem Fräulein im Schlosse des Landvogts, bethört den Jüngling, und läßt ihn das Recht seines Volkes verkennen und verlassen. — Die Urheber des Bundes versammeln sich mit ihren ausgewählten Freunden im Rütli-Thal bei Nacht. Es ward mit aller Förmlichkeit getaget, und der Bund der Nothwehr für angestammte Freiheit, geschlossen. Diese Scene hat sehr schöne Reden und treffende Charakteräußerungen des Volkes. Sie wurde gut gesprochen und ziemlich gut gespielt: aber selbst auf diesem großen Theater hatte man ihr nicht genug Feierliches und Großes zu geben vermocht. — Chöre, wie eine Nachricht vor einigen Monaten sagte, hat diese Scene nicht: man müßte denn das dafür ansehen wollen, daß die Versammelten im Aufwallen ihrer Entschlossenheit, die vorgetragenen Beschlüsse, zum Zeichen ihrer Beistimmung, ein Paarmal laut nachsprechen.

Im dritten Akt sehen wir Tell im Zirkel seiner liebenswürdigen Familie. Sein ältester Knabe singt:

Mit dem Pfeil, dem Bogen rc.

Ungeachtet der Warnungen seiner Gattin, (Mdme. Unzelmann) wandert Tell nach Altorff, und sein fröhlicher Knabe begleitet ihn. — Ulrich von Rudenz thut seiner Geliebten Bertha (Mdme. Fleck) auf der Jagd in einer einsamen Gegend das Geständniß seiner Liebe. Sie, selbst eine edle Schweizerin, erklärt ihm, sie könne ihn nur verachten, so lange er die Sache seines Volkes verläßt: ihre Hand ist der Preis für die Rettung des Landes.

1804. — Auf dem Markte zu Altorff steht Geßlers Hut aufgerichtet. Tell und sein Knabe gehen vorüber in traulichem Gespräche. Sie werden angehalten; das Volk strömt herbei, sie zu befreien, aber auch Geßler und eine große Zahl bewaffneter Söldner erscheint. Mit verbißnem Grimm hört er Tell's Entschuldigung an, diktirt ihm die Strafe, und besteht trotz allen Vorbitten darauf. — Weg mit allen Versuchen, Iffland's Spiel in diesen Scenen zu beschreiben: seine Verzweiflung, seine Entschlossenheit, die Rührung, die ihn wieder übermeistert — Endlich, — indeß Rudenz mit dem Landvogt scheltend rechtet, geschieht der Schuß. Lauter Jubel. Aber Geßler sieht den zweiten Pfeil: neuer Kampf des fast erschöpften Tell mit sich selbst, doch er gesteht seine Bestimmung, und wird zum ewigen Gefängniß abgeführt.

Vierter Akt. Die erste Scene des ersten Aktes. Sturm im See; das Schiff des Landvogts im Sturm. Plötzlich stürzt Tell hinter den Felsen hervor und sinkt betend zu Boden. Er erzählt dem alten Schiffer seine Rettung, und der Sohn desselben führet ihn auf den kürzesten Weg nach Küßnacht. — Um den sterbenden Attinghausen sind Fürst, Stauffacher und andere Freunde versammlet. Tells Gattin eilt herein, und fordert ihren Gatten von ihnen. Attinghausen erfährt den geschlossenen Bund, und stirbt, ihn segnend. Rudenz erscheint zu spät, seinen Oheim von seiner Sinnesänderung zu überzeugen; aber auch er ist gekränkt; der Landvogt hat ihm Bertha geraubt, und er, den kein Volksbeschluß zum Zögern verbindet, eilt zur Rache; die Eidgenossen mit ihm. — Tell allein im Hohlwege, durch den Geßler kommen muß. Er prüft seinen Vorsatz vor seinem Gewissen, und findet ihn gerecht. Ein froher ländlicher Hochzeitszug wallt vorüber; ein wehklagendes Weib mit ihren Kindern erscheint, um von Geßlern die Freiheit ihres Gatten zu erflehen. Der Landvogt zu Pferde; er weis't die Frau mit Härte zurück, droht sie, die ihm kniend den Weg versperrt, nieder zu reiten. Tell's Pfeil trifft ihn. Er sinkt vom Pferde. Der Hochzeitszug kehrt zurück. Niemand will dem Sterbenden beispringen. Eine Mönchsprocession verweilt bei der Leiche, und singt eine ernste, erhabenernste Todes-Betrachtung.

Fünfter Akt. Frohlockende Versammlung des Volkes. Die Niederbrechung der Schlösser. Die Nachricht der Ermordung des Kaiser Albrecht, die ohne Bedauern, aber auch ohne Freude

aufgenommen wird. — Tells Gattin und ihre Kinder in ihrem Hause. Der Kaisermörder, Johann von Schwaben sucht Schutz in der Wohnung: alles bebt vor seiner bleichen Verbrechergestalt zurück. Tell selbst erscheint; er will keine Gemeinschaft mit dem Flehenden, zeigt die Verschiedenheit zwischen ihren Thaten: aber ertheilt ihm Rath und läßt ihm Labung reichen. — Tell unter dem jubelnden Volk. 1804.

Einige Bemerkungen über das Stück und die Ausführung, ferner das Lied der Mönche, und die Composition des Hirtenliedes, im nächsten Blatt.

Man wiederholte am 6. Julius dieses Trauerspiel: ich bin also im Stande, eine nähere Beurtheilung desselben schnell nachzuliefern.

Auch nach dieser wiederholten kälteren Ansicht des Stückes, find' ich nicht Ursache von dem Lobe viel zurückzunehmen. Der Plan ist in der That meisterhaft, nehmlich so weit das Stück geht, das heißt, bis zum Ende des vierten Aktes: keine Scene ließe sich entbehren, ohne daß eine Lücke in der Handlung (diese ist aber, wohl zu merken, nicht Tell's Geschichte, sondern die Befreiung der Schweiz) entstünde, und für die Hauptscenen hat der Verfasser alles vortrefflich berechnet, was ihren dichterischen Werth erhöhen könnte. In dieser Rücksicht ist der Schluß des vierten Aktes vorzüglich meisterhaft. Ich kenne wenig so schöne auf der Bühne ausgeführte Ideen, als der Kontrast zwischen Tell, der in dem Hohlwege, in der Exaltation verzweifelter Entschlossenheit, dem Augenblick entgegensieht, eine That zu begehen, die das entscheidende Loos über sein Schicksal, das Schicksal seiner Familie und seines Vaterlandes werfen soll, — und dem frohen Hochzeitszuge, der an ihm vorüber wallt; ferner zwischen dem Wehklagen von Geßlers Begleiter neben der Leiche, dem stummen, frohen Erstaunen der befreiten Landleute, und dem erhabenen Todtengesange der Mönche. Der Effekt, den dies alles zu machen fähig ist, gehört zu dem Höchsten, was sich durch poetische Gruppirung leisten läßt. — Der fünfte Akt hingegen aus dem nur ein Paar Scenen dem Ganzen nothwendig sind, ist, wie der von Kotzebue's Hussiten, ein, in künstlerischer Hinsicht, nachtheiliger Zusatz, der die Wirkung des Ganzen sehr beeinträchtigt, und den Zuschauer abgekühlt entläßt. Da er aber

1804. wirklich sehr große dichterische Schönheiten besitzt, (z. B. die schauervolle Situation, in welcher der Kaisermörder erscheint, und die Beschreibung von dem Wege nach Italien, u. a.) besonders aber da die, durch Johanns Erscheinung herbeigeführte Erörterung, warum seine That Selbstrache, ein Verbrechen, — Tell's That hingegen, als abgedrungene Vertheidigung seiner Familie und Befreiung des gedrückten Vaterlandes, verdienstlich ist, — da diese Erörterung sage ich, obgleich nicht dem Stück, doch vielen Zuschauern eine nothwendige Zugabe ist, so betrachte man diesen Akt als ein Nachspiel, und — sehe es nicht, wenn man die Wirkung des Stückes selbst ungeschwächt mit sich hinwegnehmen will.

In Rücksicht der Charaktere verdient bemerkt zu werden, daß Schiller keinen einzigen über die Naturwahrheit hinaufgetrieben, innerhalb der Gränzen derselben, aber sie äußerst kraftvoll und schön ausgeführt hat. Es ist kein einziger unter allen, der zu seinen Handlungen, wie in den älteren Schillerschen Stücken bloß durch philosophisch-gefühlvolle Sentiments und Ansichten bestimmt wird, sondern jeder wird durch Motive, die aus dem Drange Lebens selbst genommen sind, zum Handeln getrieben. Nicht durch Sophismen, durch Thaten und durch Leidenschaften werden hier die Thaten erzeugt.

Am vorzüglichsten ist ihm der Charakter des Tell selbst gelungen. Tell ist ein feuriger Mann in der Blüthe seiner Kraft, der noch immer mehr durch rasches Gefühl als durch langes Nachdenken bestimmt wird: aber doch schon so reifen Geistes ist, die Gefahr der Uebereilung zu erkennen und zu vermeiden. So nahm ihn Iffland, so hielt er ihn im Sturm der Gefühle: überall zeigte er, den Kampf der prüfenden Vernunft mit dem aufbrausenden Herzen, — und durch tausend charakteristische Züge bezeichnete er den Zuschauern, was ihn auf den Weg trieb, den er endlich, zwischen beiden hin, mit Entschlossenheit betrat. — Neben ihm ließ Herr Mattausch, als Arnold Melchthal, in den leidenschaftlichen Scenen fast überall sehr schön den Jüngling sehn, der in wenig Jahren ein solcher Mann seyn wird, als Tell jetzt ist. Auch Herrn Bethmann, als Ulrich von Rudenz, Herrn Reinhardt als Stauffacher — und der Ausführung verschiedener kleinerer Rollen, gebührte lebhafter Beifall: — im Ganzen aber schien die Darstellung nicht gehörig vorbereitet. Selbst bei der

zweiten Aufführung noch, mußte der Souffleur oft so laut werden, daß er in mancher Scene allen Effekt vernichtete. G. M.*) 1804.

Kotzebue und Merkel, Der Freimüthige, Berlin, 1804, 7. und 10. July.

Königliches Nationaltheater.

Den 6ten dieses wurde Wilhelm Tell von Schiller bei einem sehr vollen Hause zum Zweitenmale gegeben. Da die Schauspieler nur immer Organe des Dichters sind, so kann man über das, was sie darstellen, nur dann mit Präcision urtheilen, wenn man den Dichter selbst in seiner Schöpfung begriffen hat. Ohne hier nicht den ungegründeten Tadel zu wiederholen, der den Schillerischen Stücken so oft gemacht worden ist, begnüge ich mich, zu bemerken, daß die Organisation des Wilhelm Tell nichts wesentlich Abweichendes von der Organisation der früheren Dramen desselben Dichters hat: Auch Wilhelm Tell ist als Kunstwerk kein eigentlichs Ganzes; es steht Alles nur neben einander, ohne daß es aus einander entwickelt worden ist, und der fünfte Akt ist wiederum eine überflüssige Zugabe, welche der Zuschauer mit Vergnügen entbehrt haben würde, wenn die Hauptperson des Dramas am Schluß des vierten wieder zum Vorschein gekommen wäre. Im Ganzen genommen hat der Dichter die Geschichte der Entstehung der Eidgenossenschaft nur dialogisirt. Der Stoff, den er bearbeitete, war in sich selbst poetisch; die Zeit hatte ihn dazu gemacht, in so fern sie seit vier Jahrhunderten eine ganz andere Welt herbeigeführt hatte. Wollte der Dichter etwas von dem Seinigen hinzufügen, so hätte er alle die Personen, welche uns die Geschichte in so unbestimmten Umrissen darstellt, dem Geiste ihres Jahrhunderts gemäß individualisiren sollen; allein dies ging vielleicht über sein Vermögen. Was er hinzugefügt hat, ist von einer solchen Beschaffenheit, daß die Handlung dadurch mehr verliert, als gewinnt. Dahin gehören die Charaktere des Ulrich von Rudenz und der Bertha von Bruneck. Was sollen diese beiden Personen in einer Gesellschaft von Landleuten, welche durch ihre Einfachheit interessiren müssen? was sollen sie, da sie gar nicht kontrastiren? Dahin gehört ferner der Pfarrer Rösselmann, eine nicht nur sehr überflüssige, sondern auch dem wahren

---

*) Garlieb Merkel.

1804. Geist der Handlung sehr nachtheilige Person, weil der Bund der Eidgenossen nothwendig um so mehr Achtung einflößt, je mehr er moralisch, und je weniger er religiös ist. Die Eidgenossen bedurften keines Priesters, und die Rolle, welche der Pfarrer Rösselmann im Drama spielt, ist eine sehr unpriesterliche, weil ein Priester wol zur Geduld ermahnen, aber keineswegs eine Empörung sanktioniren darf. Die Wirkung einzelner Scenen ist falsch berechnet. Dahin zähle ich den Tod des Freiherrn von Attinghausen, von welchem es ungewiß ist, ob er für Alter oder für Gram stirbt, der aber durchaus nicht auf der Bühne sterben sollte, weil der Zuschauer in dem Untergange eines alten Mannes, den er nur in seiner Kraftlosigkeit gekannt hat, eigentlich nichts bedauern kann. Die Prophezeiung des Ausgangs der Schlacht bei Sempach würde in dem Munde des sterbenden Freiherrn allenfalls einen Schweizer interessiren; aber jeden Nichtschweizer muß sie gleichgültig lassen. Von allen Scenen können überhaupt nur zwei ergreifen: die Zusammenkunft Stauffachers mit Walter Fürst und dem jungen Arnold von Melchthal, und die, wo Tell, auf Befehl des Reichsvogts seinem Sohn den Apfel von dem Kopf schießen muß. Die erstere verdient unbedingte Huldigung, bis auf die dem jungen Arnold in den Mund gelegte, beinahe empörende, Tirade über den Werth der Augen; die letztere würde noch interessanter ausgefallen seyn, wäre sie mehr vorbereitet gewesen. Es ist endlich ein Fehler des Stücks, daß Geßler so ganz absolut als Tyrann dasteht, und dadurch zu einem eingefleischten Teufel wird. Der Dichter hat sich in Hinsicht seiner durch die Geschichtschreiber verführen lassen, welche niemals untersucht haben, was es mit Albrechts des Zweiten und seiner Werkzeuge Tyranney eigentlich auf sich hatte, und wie sie so ganz das Produkt der Zeitumstände war. Glaubt der Dichter alle diese Fehler dadurch zu rechtfertigen, daß er eine ganze Begebenheit habe auf die Bühne bringen wollen; so braucht man ihn nur darauf aufmerksam zu machen, daß er sein Werk Wilhelm Tell, nicht die Eidgenossenschaft betitelt hat. Bei solchen Fehlern eines Drama's muß die Kritik alles, was sie über die Schauspieler zu bemerken hat, mit Schonung sagen. Hr. Iffland als Tell hat sich gewiß selbst nicht genug gethan, weil in dem Charakter, den er darzustellen hatte, keine Einheit ist; der Dichter, der in ihm eine bloß kräftige Natur geben sollte,

(ungefähr wie der homerische Achilles ist), hat für gut befunden, ein gewisses Raffinement hinzuzufügen, das sich besonders in der Scene zwischen Tell und Johannes Parricida offenbart, wo es jedes Interesse für Tell aufhebt. Diese Scene hat eine politische Tendenz; aber gerade dadurch verdirbt sie so vieles. — Herr Bethmann fiel oft ins Unnatürliche: doch war dies offenbar die Schuld des Dichters, der in Ulrich von Rudenz sehr viel zu verantworten hat. Madame Fleck, als Bertha von Bruneck, mußte eine Rolle spielen, in welcher kein Sinn ist; es war also nicht die Schuld der Künstlerin, wenn sie sich nicht in ihrem Glanze zeigte. X. 1804.

Königlich privilegirte Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen, Berlin, 1804, 10. Julius.

Chronik des National-Theaters.

Am 11ten Julius gab man,

Die Braut von Messina, Trauerspiel in 4 Akten, von Schiller.

Es war ein glücklicher Gedanke, den Aufführungen des Tell dieses Stück, in welchem Schiller seine poetische Rhethorik und seine Nachahmung der Griechen aufs Höchste getrieben hat, einzuschalten: es macht einen sonderbaren Contrast mit jenem. Das Publikum mag denn nun entscheiden, was seinem Geschmack mehr behagt, lebendige Wahrheit der Charaktere, rasche, kräftige Handlung, reizend verschönerte Wirklichkeit, und wahrer Dialog, — oder Überspannung, unwahrscheinliche Abentheuer, ein Gemische vom Antiken und Modernen zu einer Welt, die nie existiren konnte, und rhetorischer Pomp in Scenen voll der höchsten Leidenschaft: das heißt, ein Werk, in welchem Natur und Wahrheit durch die einsichtsvollste Kunst veredelt wurden, — oder ein Produkt des auf falsche Pfade verirrten Genies, eine wilde Schöpfung der entflammten Phantasie nach mißverstandenen Regeln: Tell oder die Braut. — Die Ausführung hatte auch heute alle die großen Schönheiten und die kleinen Fehler, die derselben in diesem Blatte schon oft nachgesagt wurden. Die Versammlung der Zuschauer war nur klein.

Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, Berlin, 1804, 14. Juli.

1804. **Nationaltheater.**

Am 30sten August gab man:

Die Braut von Messina, von Schiller,

vor einem ziemlich kleinen Auditorium. So bald die wirklich großen Schönheiten des Details den Reiz der Neuheit verloren haben, müssen wohl die Unnatur und die Unwahrscheinlichkeiten der Charaktere und der Handlung hervortreten: daher die Kälte des Publikums. In einigen Rollen und Scenen, schienen sie sich auch auf die Bühne zu verbreiten. Im Ganzen gehört die Darstellung dieses Stücks zu den kunstreichsten, und wird in gewissen Parthien immer vollkommner; andere aber, z. B. der Chor, sinken. Sollte es wirklich nicht möglich seyn, diesen durch eine irrige Theorie hervorgebrachten Auswuchs ganz wegzuschneiden? Freilich würd' es Schwierigkeiten haben, aber es wär' ein großer Gewinn, wenn sie sich überwinden ließen.

Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, Berlin, 1804, 1. September.

Hamburg, am 28. September 1804.

Dienstag, den 25. September, sahen wir zum erstenmal Wilhelm Tell von Schiller. Die Direktion hatte alles gethan, diesem Stück einen glänzenden Erfolg zu bereiten. Ungeachtet des großen Personale, waren alle Rollen, besonders die wichtigern, in den besten Händen, so daß in der Darstellung nichts mangelte. — Ueber das Stück selbst sind die Meinungen getheilt. Der erste, dritte und vierte Akt haben vortreffliche und einzige Scenen: aber der zweite ermüdet sehr durch die lange Erzählung Stauffachers von der ersten Besitznehmung des Schweizer Bodens. Der letzte Akt steht wie abgerissen vom Ganzen da, und hat mit der eigentlichen Handlung nichts mehr gemein, die am Schluß des vierten Aktes schon zu Ende ist. Gestern den 27. ist das Stück bei sehr gefülltem Hause wieder gegeben worden, und auf Morgen den 29. sind ebenfalls schon alle Logen ꝛc. dafür in Beschlag genommen.

Kotzebue und Merkel, Der Freimüthige, Berlin, 1804, 4. Oktober.

Ueber Schillers Wilhelm Tell. 1804.

Schillers **Wilhelm Tell**, der von vorlauten Schreiern hochgepriesen und tief herabgewürdigt wurde, ist nun im Druck erschienen und auch ich hab' ihn gelesen; muß aber bei dem Geständnis, daß die Wahrheit des Urtheils jenen beiden Enden in der Mitte liege, zugleich aufrichtig erklären: daß dieses neueste Produkt des Schillerschen Genius allen übrigen Gebilden dieses großen Mannes im höhern Styl, weit nachstehe. Ich finde eine Menge schöner Theile und kein Ganzes. Reizend ist die Schilderung und Vorführung des idyllischen Schweizerlebens in den ersten Szenen des ersten Akts; erhebend und ergötzlich ist der Muth, die rasche Entschlossenheit und Ueberlegtheit, der freie und gerade Sinn, wodurch sich das in reiner Bergluft genährte und gesunde Herz des Schweizers sofort ankündigt und zu großen Erwartungen für die Folge stimmt.

Der zweite Akt stellt uns die Gewaltthaten, die Bedrückungen des Landvogts, die gährende Kraft zur Entgegensetzung fremder Herrschaft dieser Alpenwohner dar; man sieht Entschlüsse reifen; Gut und Blut für seine Gerechtsame und gesetzliche Freiheit wagen und sich verschwören zu einem feierlichen Bund:

S. 86. Ja wir sind eines Herzens, eines Bluts!
Wir sind Ein Volk und einig wollen wir handeln.

Die Handlung dieses Schwörens ist aber zu lang und langweilig, und dürfte, anstatt ein Breites noch in vielen Reden über Herrenzwang und freien Muth zu wechseln, besser zur Realität selbst schreiten und sich **früher** mit den Worten schließen:

S. 101. Bei diesem Licht, das uns zuerst begrüßt,
Von allen Völkern, die tief unter uns
Schwerathmend wohnen in dem Qualm der Städte,
Laßt uns den Eid des neuen Bundes schwören.
— Wir wollen seyn ein einzig Volk von Brüdern,
In keiner Noth uns trennen und Gefahr.
— Wir wollen frei sein, wie die Väter waren,
Eher den Tod, als in der Knechtschaft leben.
— Wir wollen trauen auf den höchsten Gott.
Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen!

1804. Wir wissen nun schon, was diese Mannen wollen, und hören sie so ewig um den entscheidenden Punkt sich in geschwätziger Passivität herumdrehen.

Der dritte Akt führt Ursachen und Beweggründe herbei, die Tell vermögen, sich an die Spitze der Verbrüderung zu stellen und das Loos des Vaterlandes, wie ein Gott, auf seine Schultern zu nehmen. Auch fehlt es hierbei nicht an Episoden und Sentenzen, und Schiller zeigt uns in dem altklugen und hochsprecherischen Knaben Tells ein aus der schönen Kinderwelt herausgerissenes Gepräge. Was kümmert dieser süßen Bewußtlosigkeit und Unbefangenheit die große Welt mit ihren Verhältnissen, ihrer Falschheit und ihren Ränken? — Walther Tell spricht dagegen wie ein Mann und gebehrdet sich wie ein Held. Der Vater ertheilt ihm (mit Wohlnehmen der Zuschauer, dramatisch?) S. 126 Unterricht in der Naturgeschichte. Sogar in der ersten Szene des fünften Akts wird diese glückliche Abhängigkeit und Hingebung an Vater und Mutter gemißbraucht, über die Bühne zu laufen und zu rufen: Freiheit! Freiheit!

Mit dem vierten Akt, in welchem das Ungeheuer Geßler vom Tell ermordet und das Land seinen vorigen Rechten und Freiheiten wiedergegeben wird, ist die dramatische Aufgabe gelöst. Tell hält im Lauern auf die That einen fünf Seiten langen Monolog, den man auch eine Predigt nennen möchte, beschaut sich gleichsam da in einem Spiegel, reflektirt über sein Vornehmen und zählt sich noch einmal alle die Unbilden her, welche ihn einer solchen That vermögend machten; als ob er sich selbst noch nicht genug vertraue und sich durch dieses Verhalten erst in der Kraft befestigen müsse. Mir kam es lächerlich vor, von diesem Ermordenwollen den Tell soviel deklamiren zu hören, denn ich dachte dabei einer Art Menschen, die immer sagen: wenn mir heute dies und das nicht gelingt, so erschieß ich mich morgen; und bewundere es um so mehr, daß am Ende Tell den Geßler wirklich ermordet. — Wo ist hier die weise Gemessenheit, die auf der Bühne wirkt? —

Der fünfte Akt steht als eine baare Zugabe da, die ich Schillern gern hätte schenken wollen, da sein Werk dadurch nicht gewonnen, sondern vielmehr verloren hat. Man unterhält sich darin noch ein Weilchen über das Vorgegangene und vernimmt allerlei erbauliche Betrachtungen und Lehren, wie z. B. S. 236

Unterricht in der Geographie; auch wird der Herzog von Oesterreich, des Kaisers Oh'm, unter der Maske eines Mönchs Parricida aufgeführt, sichtlich um dem Werke eine Morale noch am Ende anzuhangen, und den Mord Tells durch den Kontrast in sein rechtfertigendes Licht zu stellen. 1804.

Zeitung für die elegante Welt, Leipzig, 1804, 13. Oktober.

Chronik des National-Theaters.

Den 15ten October gab man, zur Feier des Geburtsfestes Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen, zum Erstenmal:

Die Kunst sein Glück zu machen, Lustspiel in fünf Akten, nach dem Französischen von Schiller.

Der Roman des Stücks ist folgender: Ein junger Mann Namens Selicour, beim Büreau des Ministers Narbonne angestellt, hat, obschon ohne Talent und Wissenschaft, und mit einem verworfenen Charakter, die Gewandheit, sich als einen ausgezeichnet fähigen und redlichen Mann zu geben. Fein weiß er den Verdacht der Unwissenheit von sich zu entfernen, wenn er über ihm unbekannte Dinge gefragt wird, die Arbeiten geschickter Subalternen eignet er sich zu, prunkt sogar mit fremdem Witz und fremder Poesie. So ist er, denn aus dem Staub heraufgestiegen, hat, bei des Stückes Anfang, schon den bedeutendsten Einfluß auf den sehr thätigen und rechtschaffnen Narbonne, und nähert sich einem Gesandtschaftsposten, und der Hand der Schwester des Ministers. Da steht aber la Roche, ein Unterbedienter des Büreaus, sein Jugendkamerad, dem er seinen Posten nahm, um den Vetter des Kammerdieners anzustellen, wieder ihn auf, und klagt ihn beim Chef des Departements an. Selicours Schlauheit gewinnts aber über ihn, er behandelt sogar seinen Feind mit scheinbarer Großmuth, und setzt sich nur in desto beßre Meinung. So weiß er auch den Zufall, daß ein einfältiger gutherziger Verwandter aus seinem Dorfe nach Paris kömmt, um durch ihn sein Glück zu machen, vortheilhaft zu benutzen, und erwirbt durch die Humanität, womit er ihn vor den Augen des Ministers behandelt, vielen Beifall; ob der junge Bauer gleich hernach verächtlich weggejagt wird, und man dabei erfährt, daß

1804. der bereits reiche Emporkömmling seine Mutter darben läßt. Der Minister fordert ein Memoire, welches der Regierung den bisher getriebenen Unfug in gewissen Geschäften wahrhaft berichten soll. Firmin, ein unterrichteter, für Rechtlichkeit glühender Mann, hat ein solches bereits entworfen, und Selicour schwatzt es ihm ab; worauf es der Minister als seine Arbeit erhält. An demselben Tage ist ein Fest in Narbonnens Hause. Die Mutter wünscht ein Gedicht für Charlotten; Selicour wendet sich an Firmins Sohn, einen jungen Offizier, der Talent der Dichtkunst hat, und giebt die Verse desselben für eignes Produkt aus. Der nemliche Offizier hat aber auch Charlotten gesehen und liebt sie, mit vieler Hofnung von ihrer Seite, doch muß er schweigen, da der Minister und seine Mutter den blendenden Selicour allenthalben vorziehn. Dieser gedeiht immer mehr, und ist im Begriff sein volles Glück zu gründen, als jener la Roche neuerdings ihn angreift. Der Gegner hat aus der Erfahrung gelernt, daß offne, wahre Anklage nichts vermag, und daher auf Umwege gesonnen. Der Minister unterhält in einer entfernten Vorstadt ein Frauenzimmer, die alte Wittwe eines armen, gebliebenen Offiziers. La Roche bindet dem Selicour auf, dies sei eine heimliche Buhlschaft, bei welcher Narbonne jetzt grade eines verschwiegenen Mannes benöthigt sey. Selicour sieht dies als die Gelegenheit an, ein nur unentbehrlicherer Günstling zu werden, und erbietet in dem Betracht seine Dienste. Das macht den redlichen unbescholtenen Mann aufmerksam, und La Roche bringt es dahin, daß Selicour näher geprüft wird. Erwähntes Memoire ward unterdessen ans Gouvernement gesandt, welches, damit sehr zufrieden, dem Verfasser eine Beförderung zuerkennt. Das Rescript ist eingelaufen, der Minister fingirt aber, da Selicour erscheint: er habe, weil man höhern Orts auf den dreisten Styl der Schrift aufgebracht sey, eben seine Entlassung bekommen. Sogleich ist die lebhafte Anhänglichkeit Selicours verwandelt; da man aber hinzufügt: der Verfasser der gedachten Schrift solle ausgemittelt und hart bestraft werden, erklärt er, daß es nicht von ihm herrühre, wogegen der redliche Firmin sich sogleich nennt. Während des scheinbaren Mißgeschicks faßt auch der junge Offizier Muth, seine Gefühle für Charlotten laut werden zu lassen. Nun ändert der Minister die Sprache, entfernt den Entlarvten, wünscht Firmin zur Gesandtschaftsstelle Glück, und erklärt dessen Sohn zum Bräutigam Charlottens.

Schiller hat gegen das Original (L'art de parvenir) den 1804.
Umfang erweitert, deutlichere Charakterzeichnung, und gehaltvollere Diction hinzugefügt. Die Hauptfigur ist Selicour. Es ist, obschon im gemeinen Leben eine gewöhnliche Erscheinung, doch eine Seltenheit auf der Bühne, weil da die Betrüger der Wahrscheinlichkeit halber, gewöhnlich mehr Capazität außer der Gabe der Schlauheit bekommen. Doch interessirt er nur durch die ersten vier Akte lebhaft, und spannt da die Erwartung immer höher. Im fünften bleibt man ziemlich unbefriedigt, da der langgeübte Künstler der Intrigue dem ersten Versuch eines Anfängers unterliegt. Wie der Plan zu seinem Sturz anhebt, ist die Erwartung berechtigt zu glauben, Selicour werde ihn zu verspotten wissen, und die Neugier nach seinen abermaligen Hülfsmitteln wird nun um so mehr rege. In der wahren Welt wäre auch immer eher zu vermuthen gewesen, daß der einmal so weit gestiegene den Gipfel seiner Absichten gewonnen hätte. Zwar entschuldigt es der Dichter gewissermaßen mit dem letzten Wort des Stücks; es heißt: Gerechtigkeit ist nur auf der Bühne!

Wenn aber der Ausgang gleich bei Schillers Bearbeitung ungewöhnlicher vorauszusetzen war, so ist sonst doch die Construktion des Stücks meisterhaft, und seine Vorstellung gewährt in Berlin durch Herrn Iffland das höchste Interesse. Wir lernen den universellen Künstler hier wieder von einer ganz neuen Seite kennen. Der Raum legt mir aber auf, die weitere Entwickelung des Spiels überhaupt bis auf die nächste Vorstellung auszusetzen.

Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, Berlin, 1804, 18. Oktober.

Aus Berlin.

Am 15ten Oktober.

Heute gab man auf unsrer Bühne, zum ersten Male:

Die Kunst, sein Glück zu machen, ein Lustspiel in 5 Akten, nach dem Franz. von Schiller. —

„Ein Lustspiel von Schiller!" rufen sicher die meisten auswärtigen Leser voll Erstaunen aus. Ja, ja, von Schiller, aber nach dem Französischen; aber — kein Lustspiel, sondern

1804. nur ein Charaktergemählde, voll Verstand, Menschenkenntniß und Feinheit; — aber ohne komische Kraft. — Ich muß gestehen, ich weiß nicht, ob es ein Französisches Lustspiel giebt, das gerade diese Fabel hat, doch das weiß ich, daß diese nur eine sinnreiche Umgestaltung des Moliereschen Tartüffe ist, wiewohl eine sehr sinnreiche, ob sie gleich bedeutende Fehler hat. Hier ist sie. Der Minister Narbonne findet, beim Antritt seines Postens, einen Herrn Selicour in einem sehr bedeutenden Amte. Dieser Selicour ist ein unwissender und dabei schändlicher Mensch, der indeß den rechtschaffenen Mann so täuschend zu spielen, und sich die Verdienste und Arbeiten Anderer so listig anzumaßen weiß, daß er den Minister und dessen Mutter (im Tartüffe Orgon und Pernelle,) ganz bezaubert, und der erste ihm einen Gesandschaftsposten und seine Tochter geben will. Die letzte liebt indeß den Sohn eines verdienstvollen Beamten, dessen Arbeiten Selicour für die seinigen ausgiebt, und ein Hr. Laroche, (im Tartüffe, der Sohn Orgons, den der Heuchler aus dem Hause jagen läßt,) dem Selicour seinen Posten genommen hat, beschließt, ihn bei dem Minister zu stürzen. Er tritt zu wiederholten Malen als offener Ankläger gegen ihn auf, wird aber durch die Arglist des Beklagten, mit Beschämung zurückgewiesen, und Narbonnens Achtung gegen diesen vergrößert sich. Endlich wendet Laroche eine (ziemlich plumpe) List an, (der Minister muß sich nämlich anstellen, als ob er seinen Posten verloren habe,) und durch diese gelingt es ihm, den Betrüger zu entlarven. Das Uebrige versteht sich von selbst.

Die Charaktere des Stücks sind sehr gut angelegt und gehalten, aber es ist nicht ein einziger komischer unter ihnen. Der Dialog ist, wie sich's von einem Schillerschen Stück versteht, schön, rein und edel, doch ohne allen Witz. Viel Situationen sind höchst interessant, aber nur ein Paar sind belustigend. Ist das ein Tadel? Nicht doch! Es zeigt nur, daß das Stück kein Lustspiel, — sondern ein Schauspiel ist. „Ein Schauspiel? Und doch hatte Schiller einst diese Gattung des Drama so sehr getadelt, sie durch den schön-abscheulichen Vers:

Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch,

so bitter persifflirt?“ — Stille! das wollen wir vergessen und statt dessen dem großen genialischen Dichter mit doppelter Hochachtung dafür Dank wissen, daß er hell genug denkt, irrige Ansichten nicht bloß deßhalb, weil er sie einmal aufstellte, behaupten

zu wollen. Jede Gattung ist gut, in welcher sich etwas Vor- 1804.
treffliches leisten läßt: daher schrieb Schiller, trotz seinem frühern Ausspruch, dies treffliche Schauspiel.

Das Publikum nahm es mit sehr lebhaftem Beifall auf. „Das verdankt das Stück dem Umstande, daß Iffland den Selicour machte!" sagten viele. Sie hatten Recht, aber das setzt das Stück nicht herab: es versteht sich wohl, „daß ein Dichter für seine Hauptrollen auf vollendete Künstler rechnet. Und Iffland — Ich habe diesen großen Meister bewundert, so lang' ich ihn kenne, aber kaum erinnere ich mich zwey Rollen, in denen ich ihn so blendend glänzen sah, als in dieser. Kein Wunder! Sie gehörte einer Dichtungsart an, in welcher Er selbst so ausgezeichnete Talente gezeigt hat. Diese Wahrheit, diese kunstreichen Uebergänge, diese Gewandheit — doch das mit dem Moment hinfliehende, in jedem Momente seiner Dauer, neugestaltete Kunstwerk läßt sich nicht beschreiben. Einzelne Bemerkungen vielleicht künftig. Nächst Selicour sind die beiden Hauptrollen Laroche und Narbonne. Hr. Mattausch gab den ersten mit viel Lebhaftigkeit und Wahrheit; Hr. Reinhard den letzten eben so wahr und sehr würdevoll. Das Publikum muß es endlich wohl erkennen, daß unsere Bühne an ihm eine sehr schätzenswerthe Aquisition machte.

Kotzebue und Merkel, Der Freimüthige, Berlin, 1804, 18. Oktober.

Tübingen. Bey Cotta 1804: Wilhelm Tell, Schauspiel von Schiller. Zum Neujahrsgeschenk auf 1805. Octav. 241 Seiten.

Es gewährt eine angenehme Beobachtung, das Publicum auf die Erscheinung eines literärischen Products sehr gespannt zu sehen. In großer Ausdehnung kann diese Spannung in Deutschland nur bey dramatischen Kunstwerken und Romanen Statt finden. Nur bey der Ankündigung neuer dramatischer Arbeiten von zwey Dichtern sehen wir diese Spannung in ihrer vollen Ausdehnung und Stärke, und es ist natürlich genug, daß wir erwähnte Erscheinung allein bey der Ankündigung dramatischer Arbeiten von zwey Dichtern wahrnehmen. Wilhelm Tell rechtfertigt von vielen Seiten die Erwartungen, die alle Kunstwerke Schillers so verdient erregen. Das vorliegende Schauspiel ge-

1804. währte dem Rec. das große Vergnügen, zu sehen, daß der Verf. von dem von ihm im vorigen Jahre in der Vorrede zu der Braut von Messina aufgestellten Grundsatze, das Chor leiste dem neuern Tragiker noch weit wesentlichere Dienste, als dem alten Dichter, nicht nöthig gefunden hat, Gebrauch zu machen, und daß er recht gut dieser vermeinten wesentlichen Dienste entbehren konnte. Mögen immer Einige, der Theorie zu Ehren, behaupten, daß die Menge der Nebenpersonen im Tell einen versteckten Chor bilde. Soll das so viel bedeuten: Daß Nebenpersonen, die nicht selbst durch Leidenschaft bewegt sind, oft füglich Lehren der Weisheit in den Mund gelegt werden können, so ist das von den meisten Tragikern bey allen Nationen stets geschehen. Bey Shakspeare's Nebenpersonen findet sich das nicht selten, und doch ist noch nie Shakspeare die Ehre, einen versteckten Chor auf die Bühne gebracht zu haben, beygelegt, selbst Hr. v. Schiller sagt ja in der angeführten Vorrede, daß der Chor Shakspeare's Tragödie ohne Zweifel erst ihre wahre Bedeutung geben würde. Es muß also ein großer Unterschied zwischen dem von dem Verf. in der Braut von Messina gebrauchtem Chor und dem so genannten versteckten schon der Theorie nach vorhanden seyn. In der Wirklichkeit ist es eben so. In der Braut von Messina hält der allgemeine Begriff, der Chor, lange Reden. Das thun keine Nebenpersonen im Tell. Hier sind sie mehr und minder in die Handlung verflochten. Haben gleich aus der Menge viele keine bestimmte Individualität, so ist dieses das gewöhnliche Schicksal der Nebenpersonen, von denen nur in den Werken einiger Dichter, nach der Natur ihres Geistes, und des Stoffes, den sie bearbeiteten, Ausnahmen vorkommen, deren wir unten weiter gedenken wollen. Kurz, der versteckte Chor ist ein neues unhaltbares Wortspiel, einer neuen Theorie zu Ehren erfunden, eine Absicht, die in den Tell hineingetragen, wie so oft heutiges Tages geschieht, dem Verf. höchst wahrscheinlich untergeschoben ist. Wir wollen zuerst von dem Eindrucke reden, den uns das vorliegende Schauspiel beym Lesen gewährte, dann des Effects gedenken, den muthmaßlich dasselbe auf der Bühne hervorbringt.

Tell gehört ganz entschieden zu der Gattung historischer Schauspiele: eine Gattung, die an sich nicht die vollkommenste ist, weil der menschliche Geist in einem dramatischen Kunstwerke hoher Art eine beschränkte Handlung umfassen will, das Leben

und der Tod eines Mannes, oder eine ausgedehnte politische Begebenheit, aber keine dramatische Einheit der Handlung gewährt. So sehr die Regel dieser Einheit in der Natur des menschlichen Geistes gegründet ist, so kann doch das Genie eines großen tragischen Dichters so viele einzelne große Schönheiten in ein historisches Schauspiel legen, durch welche der Eindruck, den ein Kunstwerk einer nicht vollkommenen Art bey dem Leser hervorbringt, denjenigen, den selbst ein gutes Kunstwerk einer bessern Gattung gewährt, weit übersteigt. Es ist nicht das Fehlerfreye, was uns entzückt, hinreißt. Die unbedeutende Wohlgestalt gefällt dem seelenvollen Beobachter nicht im gemeinen Leben, und in der dichterischen Welt, vorzüglich der der höhern Regionen, genügen uns so wenig, als in der politischen, negative Vollkommenheiten. Wir Kunstrichter müssen freylich unser Handwerk thun, auf Abwege aufmerksam machen, die Forderungen des denkenden Wesens zu befriedigen suchen; aber wenn es gleich in der Natur des Handwerks ist, daß sich über die Fehler eines Kunstwerks mehr und besser raisonniren läßt, als über die größten Schönheiten, wo das Kunstwerk selbst unendlich eindringender, als der Kunstrichter, redet: so müssen wir uns doch oft daran erinnern, daß nur ausserordentliche Schönheiten der höchsten Art allein den bleibenden Werth des Kunstwerks entscheiden, welchen die Fehler nicht vernichten können. Wir sehen dieses auffallend an dem Don Carlos. Was ist nicht alles mit Grunde gegen die so äusserst schwer zu fassende bunte Verwicklung, gegen die Länge des Stücks, gesagt? und doch, wie reissen nicht die großen Schönheiten dieses Stücks im Lesen hin? wie leicht werden nicht durch diese alle die gerügten Unvollkommenheiten übersehen! Mit den historischen Schauspielen hat es eben die Bewandtniß: Schönheiten der ersten Classe können uns für das Unvollkommnere, was der Gattung anklebt, hinlänglich schadlos halten im Lesen, wo wir durch den widerstrebenden Stoff mancher Art, der allerdings bey der Aufführung die größte Rücksicht verdient, nicht gestört werden. Shakspeare's eigentlich historische Stücke geben hinlängliche Belege der Wahrheit des Gesagten. Wir wollen nur an den König Johann, und noch mehr an Heinrich VIII. erinnern, der als ein Ganzes gewiß äußerst unvollkommen ist, der aber so viele einzelne große Schönheiten enthält, daß ein jeder der ersten Dichter stolz seyn dürfte, ein so unvollkommenes Ganzes geliefert

1804. zu haben. Das vollkommenste historische Schauspiel, das irgend ein Volk aufzuweisen hat, ist, nach des Rec. Urtheil, Götz von Berlichingen. Es ist eine Einheit in dem Stücke, wie sie nicht leicht in einem historischen Drama angetroffen wird, und in der Ausführung ist alles auf das vollkommenste aus Einem Guſſe gerathen. Der Hauptcharakter verbindet mit dem großen Interesse, das er gewährt, die größte tragische Rührung, und den meisten der vielen Personen, welche darin auftreten, sind solche charakteristische, tief eindringende, Züge von Individualität gegeben, die bey einer jeden wiederhohlten Lesung des Stücks die größte Bewunderung für das Genie, aus dem so ein Werk ausströmte, erregen muß. Möchten doch mehrere von unsern neuern Critikern den Hrn. v. Göthe befragen, ob er bey der Verfertigung des Götz erst reiflich überlegte, wie viele von den darin vorkommenden Personen Individuen, Repräsentanten von Gattungen, oder personificirte Begriffe seyn sollten? Ob, wenn er sich zur Zeit der Verfertigung des Götz zugleich gerade viel mit einer abstracten Theorie des Trauerspiels beschäftigt hätte, ihm solche bey seiner Arbeit nicht weit mehr hinderlich, als förderlich gewesen wäre? Neben den Götz möchten wir den Tell nicht stellen, so natürlich sich auch eine Vergleichung der beßten Arbeiten unserer beiden ersten Dichter in der historischen Gattung von Schauspielen von selbst aufdrängt. So wie im Götz sich das poetische Bild darstellt, das sich dessen Verfasser von der deutschen Ritterzeit zu einem dramatischen Stücke entwarf, so sehen wir im Tell das Gemählde von biedern, bescheidenen, aber herzhaft festen, Hirtenvölkern. Genau genommen, müßte das Schauspiel die Befreyung der Schweizer, nicht Wilhelm Tell, heißen, wenn gleich der Tell der hervorstechendste und der einzige recht hervorstechende Charakter ist. Dieser Charakter ist trefflich mit der größten Einfachheit und derjenigen Würde, die diese Einfachheit verträgt, gezeichnet. Es ist ein edler, herrlicher Charakter; aber diese Einfachheit, die in dem Sujet und in der Art, wie es der Verf. behandeln wollte, lag, hat eine Gattung von Simplicität, die mit einer Gigantischen Größe oder leidenschaftlicher Stärke, welche wir von dem ersten Helden eines Trauerspiels fordern, nicht ganz vereinbarlich ist. Tell's Sohn ist unübertrefflich gezeichnet, und Tell's Frau sehr gut. Beide sind aber, der erste wie es sich von selbst versteht, nicht häufig vorkommende Personen. Unter den vielen Landleuten,

welche auftreten, war es, nach dem einfachen Bilde von Hirten- 1804.
völkern, was sich der Verf. nach Anleitung der Geschichte, entwarf, wohl nicht möglich, etwas besonders Hervorstechendes zu liefern. Der alte Stauffacher und der junge Melchthal sind die bedeutendsten Personen. Im Götz, in welchem im Allgemeinen die bewunderungswürdigste Charakterisirung der Nebenpersonen herrscht, stehen den Rittern und Knappen die Bambergischen Hofleute gegen über. Im Tell sind Geßler, der alte sterbende Attinghausen, der junge Rudenz, diejenigen, durch welche der etwas einförmige Ton der Landleute unterbrochen wird; aber, nach dem Urtheile des Rec., gehört keiner von diesen zu den vorzüglichsten Arbeiten des großen Dichters; wenngleich ein jeder Alter, der so glücklich ist, mit Schillers Diction im Munde zu sterben, der Hervorbringung eines gewissen Effects versichert seyn kann. Wir haben schon gesagt, daß dieß Stück die Befreyung der Schweizer, nicht Wilhelm Tell heißen müßte; und es ist nicht des Nahmens wegen, an welchem uns sehr wenig liegt, daß wir darauf zurückkommen. Im vierten Act wird Geßler erschossen. Die Haupthandlung des Haupthelden ist also vollbracht. Diese zieht, bey einer dramatischen Darstellung, das größte Interesse der Handlung auf sich. Die Lösung einer verwickelten politischen Begebenheit kann uns, zumahl nach vollbrachter dramatischer Haupthandlung, gar nicht anziehen. Die erste Hälfte des fünften Actes gibt einen Beweis, wie abfallend uninteressant eine weitere Entwickelung einer politischen Begebenheit, nach vollbrachter Haupthandlung, ist. In der zweyten Hälfte erscheint Johann von Schwaben, der Mörder Kaiser Albrecht's. Die Scene zwischen Johann, Tell und seiner Familie ist an sich meisterhaft. Tell's Gesinnungen und Charakter, Johann's Angst, sind bewunderungswürdig schön gezeichnet; allein so, wie die Scene da steht, am Ende des Stücks, hat sie auf den Rec. keine sehr große Wirkung hervorgebracht, und das aus zwey Gründen: einmahl weil der menschliche Geist in einem dramatischen Kunstwerke ein immer an Interesse steigendes Ganzes verlangt. Mag immerhin das Stück die Befreyung der Schweizer darstellen sollen. Die Haupthandlung bleibt Geßler's unmenschtiches Verfahren gegen Tell, und Tells Bestrafung dieses Verfahrens, mit welchem sich der vierte Act endigt, und ein noch so schönes hors d'oeuvre im fünften Aufzuge, verliert den größten Theil seiner Wirkung. Zweytens ist es an sich schon bedenklich,

1804. eine Person, welche Interesse erregen soll, erst im fünften Act auftreten zu lassen. Es geht darin auf dem Theater, wie in der wirklichen Welt, zu: wir müssen mit den Menschen bekannt seyn, wenn wir uns für sie interessiren sollen. Die sehr späte Erscheinung einer wichtigen Person mag hingehen, wenn wir lange auf diese Erscheinung vorbereitet sind; allein wenn gleich Johann's Nahmen und That genannt waren, so geschah doch das nur beyläufig. Seine persönliche Erscheinung war weder vorbereitet, noch nothwendig. Mit einem ganz andern tragischen Eindruck schließt der Götz; und wenn es gleich in der Natur des Sujets lag, daß er anders schließen mußte, wenn die Stücke mit einem unglücklichen Ausgange an tragischer Wirkung auch Mehreres voraus haben: so gibt dieses nur einen neuen Grund ab, bey denen, wo der Stoff ein glückliches Ende erheischt, nach geschehener Haupt-Catastrophe das Stück baldigst zu beendigen. Es scheint zwar, daß in neueren Zeiten, von Beyspielen angegeben und durch Theorien begünstigt, der Gedanke Ueberhand gewinnen will, daß ein zu starker tragischer Effect gegen das Wesen der tragischen Kunst streite. Rec. glaubt aber die Ursache hiervon in dem Unvermögen, diesen höchsten Effect hervorzubringen, Etwas auch in einer gewissen Schwäche des Zeitalters, zu finden; wenigstens haben die Elektra des Sophokles, Lear, Othello, Macbeth, da, wo nicht National-Vorurtheile blendeten, für die ersten Meisterstücke im Tragischen gegolten. Dadurch, daß im Tell kein Weib von erheblicher Bedeutung vorkömmt, hat selbst der Verf. den Kreis der Leser, die ein recht lebhaftes Interesse an dem Stücke nehmen werden, nicht unbeträchtlich beschränkt. Die im Hintergrunde gehaltene Liebes-Episode zwischen Bertha und Rudenz ist gar nicht bedeutend, und weil sie dieses nicht ist, so hätte sie Rec. doch lieber weggewünscht, der nicht umhin kann, den Voltairischen Grundsatz anzunehmen, daß, wenn es die Liebe (mit der ehelichen Zärtlichkeit ist es etwas Anderes) im Tragischen nicht von beträchtlicher Wirkung ist, sie dem Effecte eher schadet. In dem historischen Schauspiele pflegt bekanntlich viel Leben und Bewegung zu herrschen, was vorzüglich in der Exposition ein großer Gewinn ist, hernach aber auch wohl dem ernsten Gange, welcher der Tragödie angemessen bleibt, hinderlich seyn kann. Der erste Act des Tell's setzt uns gleich in ein lebhaftes Interesse. Dieser und der dritte Act, unter allen Scenen,

die des Apfels, sind, nach unserm Urtheile, die schönsten. So sehr die metrische Sprache dazu geeignet ist, dem Trauerspiele den feyerlichen, ihm gebührenden, Ton zu geben: so hat doch in einem historischen Schauspiele die Anwendung dieser Sprache durch das ganze Stück einige erhebliche Nachtheile. Es kommen nähmlich gewöhnlich in den Schauspielen der letzten Art so viele Personen vor, die nur wenige Worte sagen und es bleibt immer ein Gewinn, in diese wenigen Worte, wo möglich, den Charakter von Individualität oder von Gattungen zu legen. Die metrische Sprache, bey allen Abwechselungen, die ihr der erste Meister in der Kunst geben kann, und wer ist in dieser Kunst größer als Schiller? behält doch etwas Einförmiges, dem zu entgehen stände, wenn man die Nebenpersonen aus dem Volke, wie es Shakspeare oft that, in Prose reden ließe. Daß die meisterhaften Volks-Scenen im Egmont, und einige im Götz, so viel Bedeutung erhielten, dazu ist die Prose wohl mit behülflich gewesen. Die zwey Söldner von Geßler gehören zu den gut charakterisirten Nebenpersonen, und zeigen schon allein, wie Schiller die Schwierigkeiten der metrischen Sprache in solchen Rollen überwinden kann. Ueberhaupt kann der Behandlung der Sprache und der Versification des Tell's kein zu großes Lob ertheilt werden. Von dieser Seite ist das Stück im Ganzen das vollkommenste, was der erste Gewalthaber der Sprache in dieser Gattung je lieferte. Auch die bewunderungswürdige Enthaltsamkeit des Dichters, dem man sonst wohl eine Vorliebe für das Sententiöse vorwarf, darf nicht ungerühmt bleiben. Es sind äußerst wenige Denksprüche im Tell. Alle stehen am rechten Orte, nirgend ist Ueberladung. Fast ein Gleiches kann über Declamationen gesagt werden. Ein minder großer Dichter würde in der Scene im Rütli, die für den Rec. nicht zu den anziehendsten gehört, wahrscheinlich große Declamationen über Freyheit angebracht haben. Nur die Tirade Melchthal's über das Licht, wie er die Nachricht von der Blendung seines Vaters erhält, möchte etwas zu gesucht dichterisch seyn, und die poetische Beschreibung des zweyten Sturms, die an Lear erinnert, in dem Munde des Fischers, vielleicht zu einigen Einwendungen Anlaß geben. An Charakteren, die ein lebhaftes Interesse erregen, ist Tell der einzige, der im Stücke vorkömmt. Das Interesse der Handlung ist nicht fortschreitend, sondern nimmt mit dem Schlusse des vierten Actes ab. An einzelnen,

1804. ganz ausgezeichnet schönen, leidenschaftlichen Tiraden ist das Stück nicht reich. Der Monolog Tell's im vierten Act verdient eine höchst ehrenvolle Erwähnung; aber im Ganzen bleibt es wahr, der schönen, leidenschaftlichen Tiraden kommen äusserst wenige vor. Mag es seyn, daß der ungemein einfache Charakter der Personen, größten Theils Landleute, die Anbringung dieser Tiraden verhinderte. Sicher ist es, daß Schönheiten dieser Art, an der rechten Stelle, im Lesen den tiefsten Eindruck machen, und dem Dichter den dauerndsten Beyfall sichern. Ein rascher Gang der Handlung kann den ruhigen Leser in Erwartung, in eine gewisse Spannung, versetzen; aber den höchsten Grad des tragischen Effects bringen nur glühende Empfindungen, glühend ausgedrückt, hervor. Eine künftige Poetik, oder ein künftiges Exempelbuch; möchte also aus dem Tell an einzelnen Beweisstellen wenig aufzunehmen haben.

So viel von dem Eindrucke dieses Stücks beym Lesen; nun Etwas von dem muthmaßlichen Effect, den es auf dem Theater hervorbringt. Wenn Rec. sich nicht sehr irrt, so hat der Verf. vorzüglich auf die Vorstellung auf dem Berliner Theater Rücksicht genommen. Nicht allein hat er ein sehr großes Theater vorausgesetzt, deren es doch in Deutschland nur wenige gibt, sondern ein Theater, äusserst reich an mannigfaltigen und schönen Decorationen, die man in der Vollkommenheit, wie sie sich der Verf. dachte, wohl nur in Berlin antrifft. Er hat sich sehr bemüht, bey manchen Scenen die Decorationen recht ausführlich anzugeben, also viel Gewicht darauf gelegt. Wo die Maschinerie nicht in großer Vollkommenheit vorhanden ist, da wird sicher der Zweck des Dichters durch deren Gebrauch gestört werden; aber, was dem Rec. das Wichtigste scheint, selbst bey der größten Vollkommenheit der Decorationen und dem Gebrauche derselben läuft der tragische Eindruck Gefahr, vernichtet zu werden, wenn nicht der Dichter mit weiser Sparsamkeit Anwendung von Decorationen und Theaterpomp macht. Man scheint dieses in neueren Zeiten nicht gehörig beachtet, in großer Ausdehnung Sachen mit einander haben verbinden zu wollen, die so unvereinbar sind, mit einem Worte, das Trauerspiel mit der Oper zu vermischen. Man beachte einmahl die Zuschauer bey einem Spectakelstücke. Die Unruhe, ob sie die Decorationen, die Aufzüge, recht sehen, die Bewegungen, die sie deßhalb anstellen, ziehen das Gemüth vom Auffassen einer recht tragischen Stimmung ab. Auf das Theater, als

einen Guckkasten, wird die Aufmerksamkeit gerichtet. Rec. 1804.
gibt gern zu, daß nach der sinnlichen Natur des Menschen ein aus dem Sujete fließender, wohl angebrachter, Pomp den feyerlichen Eindruck erhöhen könne. Von einer öfteren Veränderung der Decorationen erwartet Rec. hingegen gar keinen Vortheil, sondern befürchtet große Nachtheile, befürchtet, daß der Eindruck des Trauerspiels zu dem einer Englischen Pantomime herabsinken dürfte. Mit allen feineren und gröberen Sinnen zugleich kann der Mensch nicht genießen. Wird dieses häufig versucht, so geschieht es sicher bald auf Unkosten der feinern. Wir haben schon oben angemerkt, daß keine einzige weibliche Rolle von Bedeutung sich im Tell findet. Hierdurch entgeht dem Stücke bey der Aufführung ein Großes. Es ist nicht allein eine ziemlich allgemein anerkannte wahre Bemerkung, daß, eine sehr geringe Zahl großer Schauspieler abgerechnet, das weibliche Geschlecht im Durchschnitte mehrere gute Schauspielerinnen, als das unsrige Schauspieler, geliefert hat. Der größte Theil der Zuschauer von beiden Geschlechtern wird obendrein kein Favorit-Stück aus einem Trauerspiele machen, in welchem sich kein Actrice bedeutend zeigen kann, und das aus verschiedenen Gründen. Wir glauben, daß der Verf. entweder die Bertha mehr in die Haupthandlung hätte verflechten, oder auf irgend einem andern Wege, durch Einführung von Baumgarten's Frau oder sonst, unbeschadet dem Charakter des Ganzen, für die Wünsche der Zuschauer Sorge zu tragen vermocht hätte. Mit der Geschichte, an die sich der Verf., nach Johannes Müller, sehr anschließt, kann ja der Dichter, bis auf einen gewissen Punct, machen, was er will. Wir müssen um so mehr den Mangel einer bedeutenden weiblichen Rolle bedauern, da unter den männlichen die vom Tell wohl die einzige seyn möchte, in welcher ein großer Schauspieler sich recht zeigen kann, und die Menge der Nebenpersonen, die schlechten Schauspielern zufallen, der Hervorbringung des tragischen Effects in der Aufführung nicht günstig sind. Bey allem, was wir erinnerten, trifft dennoch der von Ausländern unsern Tragikern so häufig gemachte Vorwurf, daß ihre Arbeiten nicht für die Bühne geschrieben wären, den Tell nicht. Der Verf. hat sicher auf die Aufführung bey der Ausarbeitung calculirt, und die Länge des Stücks ist auch auf die Vorstellung passend berechnet. Wir haben unser Urtheil freymüthig mitgetheilt, und glauben, daß, unserer

1804. offenen Aeußerungen ungeachtet, der große Dichter seit dem Don Carlos keine Arbeit geliefert hat, in welcher sich der Ton des Stücks im Ganzen so ununterbrochen in einer schönen Vollkommenheit erhält, als im Tell. Das Neujahrsgeschenk auf dem Titel hat uns sehr unangenehme Empfindungen erregt. Bedürfen denn die Arbeiten unserer ersten Köpfe solche Aushängeschilde der Buchhändler?

Göttingische gelehrte Anzeigen, Göttingen, 1804, 24. November.

Die Braut von Messina, oder die feindlichen Brüder, ein Trauerspiel mit Chören, von Schiller. Tübingen, bey Cotta. 1803. 10 B. gr. 8. 1 Rthlr.

Es ist bekannt, daß H. Schiller dahin arbeitet, die neue Tragödie der alten wieder näher zu bringen, und etwas anderes beabsichtigt er auch in dem vor uns liegenden Stücke nicht; vielmehr weckt dieses lebhafter, als alle frühern Versuche, die er zur Erreichung jenes Zweckes gemacht hat, die Idee, daß der Dichter das Alterthum vor Augen hatte. Die Fabel des Trauerspiels erinnert an den Oedipus des Sophokles und die Phönissen des Euripides; auf die Ausbildung der Handlung ist so wenig Kunst gewandt, daß selbst zweydeutige Göttersprüche und der Kunstgriff des Verschweigens nicht verschmäht werden, um sie im Gange zu erhalten; statt aller entscheidenden Motive wirkt überall ein unbekanntes Etwas, das Schicksal, das, man weiß nicht, welche Schuld rächen, und den Frevel der Väter in den Kindern auslöschen will; an der Handlung nehmen nicht bloß die wirklich interessirten Personen, sondern auch zwey besondere Chöre Theil, die zugleich ermahnen, warnen und ahnden; das Stück selbst ist in Jamben geschrieben, die da, wo der Ton sich hebt, in lyrische Sylbenmaaße übergehen; sogar eine Zufälligkeit, durch welche sich die alte Tragödie von der neuen unterscheidet, die Nichtbemerkung der Akte, ist aufgefaßt, damit ja alles recht antik aussehen soll.

Man erwartet schon, sobald man den Name Schiller auf einem Trauerspiele liest, daß die reiche Fülle seines Geistes es mit mannichfaltigen Vorzügen, mit großen und erhabenen Gedanken, mit edeln Empfindungen und mit viel um-

fassenden Bemerkungen ausgestattet haben werde; und wirklich finden sich auch alle diese Schönheiten, obgleich in weit geringerer Anzahl, als in seinen früheren Stücken, in der Braut von Messina. Aber so sehr sich in mehrern einzelnen Stellen der Genius des großen Dichters ausgesprochen hat, und so dankbar wir hier die Wirkung desselben anerkennen: so sehr vermissen wir ihn im Ganzen. Gerade er, der deutsche Tragiker, der unter allen am entscheidendsten gegen die französische Tragödie und die endlosen Tiraden geeifert hat, ist in diesem Stück in denselben Fehler gefallen, und hat uns nichts, als Tiraden gegeben. Schon als wir die fünf Seiten lange Oration Isabellens an die Aeltesten von Messina, und gleich darauf die acht Seiten lange Betrachtungen der Chöre mit sich selbst lasen, glaubten wir kein Trauerspiel, sondern einen weit ausgesponnenen Roman in Dialogen zu lesen; und je weiter wir vorrückten, je mehr wurden wir an dem Verfasser irre. Wenn irgend ein dramatischer Dichter in Gefahr ist das Objekt mit dem Subjekte zu verwechseln: so ist es fürwahr Schiller. Keines seiner Stücke ist rein von subjektivem Einflusse. In allen finden sich mehr oder weniger seine Ansichten, seine Philosophie, seine Stimmung. Um so mehr hat er also Ursache, alle Veranlassungen, die zu einer solchen Vertauschung des Subjektiven mit dem Objectiven führen können, zu vermeiden. Leider! ist in der Braut von Messina gerade das Gegentheil hiervon geschehen. Statt eine Handlung zu erfinden, die ihn genöthiget hätte, aus sich selbst heraus, und in den Charakter der handelnden Personen einzugehen, hat er eine Reihe bewegungsloser Scenen gegeben, die im Lesen ermüdet, und, wie die Vorstellung auf der Berliner Bühne und das Geständniß selbst seiner Verehrer hinlänglich bewiesen hat, nicht die geringste theatralische Wirkung hervorbringt, weil überall nur der Dichter reflektirt, deklamirt und poetisirt. 1804.

Und die Ursache dieses Mißgriffes? Keine andere, als die Sucht, das was in der griechischen Tragödie theils zufällig, theils bloß national, theils sogar tadelnswerth ist, auf unser Theater zu verpflanzen. Um sie in ihrer Einfachheit zu erreichen, knüpft der Dichter seine Geschichte an eine Vorzeit, von der wir nichts wissen und nichts erfahren, (welches sich

1804. bekanntlich bey den theatralischen Vorstellungen der Griechen ganz anders verhielt,) und nimmt zu Nothbehelfen seine Zuflucht, die man längst als solche in den Alten erkannt und an ihnen gerügt hat. Um das tragische Schrecken über seine Zuschauer zu bringen, ruft er ein blindes Schicksal herab, das für die Neuern ein Unding ist. Endlich, um, (wie er sich in dem Vorbericht S. 12 und 13 ausdrückt,) das tragische Gedicht theils zu reinigen, d. h. die Reflexion von der Handlung abzusondern, und durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft auszurüsten, theils in die Sprache Leben und in die Handlung Ruhe zu bringen, führt er den alten Chor zurück, ohne zu bedenken, daß es wohl weit natürlicher seyn würde, den Zuschauer die Reflexion für sich machen, und sie aus der Handlung selbst hervorgehn zu lassen, und das nöthige Leben der Sprache nicht von dem Chor zu erborgen, sondern durch eigene Kraft zu verleihen. Doch dieser Träger der Handlung, wie er S. 9 heißt, hat ohnehin auf das Leben der Sprache zuweilen einen ganz besonderen Einfluß. So sagt er z. B. S. 26 zu den uneinigen Brüdern:

Höret der Mutter vermahnende Rede,
Wahrlich, sie spricht ein gewichtiges Wort!
Laßt es genug seyn und endet die Fehde,
Oder gefällts euch, so setzet sie fort.
Was euch genehm ist, das ist mir gerecht,
Ihr seyd die Herrscher, und ich bin der Knecht.

und S. 28.

Rein zum Himmel erhob ich die Hände,
Ihr seyd Brüder! bedenket das Ende!

und S. 143 spricht Isabella:

— Einen Basilisken
Hab ich erzeugt, genährt an meiner Brust,
Der mir den bessern Sohn zu Tode stach.

Solche und ähnliche lebendige Ausdrücke, sollte man denken, müßten, auch ohne die Hülfe des Chors, gefunden werden können.

Ueber das bunte Gemisch von christlicher Religion, heidnischer Götterlehre und maurischem Aberglauben, welches sich der Verfasser erlaubt, hat er sich in der Vorrede

zu rechtfertigen gesucht; der Zuschauer mag entscheiden, ob hinlänglich. Nach unserer Empfindung nehmen sich die hohen Penaten des Hauses, die immer blühende Hebe, und die goldne Viktoria, die geflügelte Göttin, die auf der Hand des ewigen Vaters schwebt (S. 66) neben dem Hochamte, der Messe, das zum Gebet ruft, und der Pforte der Kirche (S. 63) höchst seltsam aus. Auch die Anspielungen auf den Aberglauben der Griechen, S. 133. 1804.

Unglückliche Mutter! Es ist dein Sohn!
Du hast es gesprochen das Wort des Jammers,
Nicht meinen Lippen ist es entflohn.

scheint uns eben so unpassend.

Wir hoffen, Hr. Schiller werde es bey diesem verunglückten Versuche, unser Theater zu gräcisiren, bewenden lassen, und die Muse ihn und uns vor allem weiterem Streben darnach bewahren. Ein Dichter, der zugleich so ein trefflicher Kritiker ist, wie er, sollte doch den Unterschied zwischen Zeiten, Sitten und Völkern richtiger ins Auge fassen, als die excentrischen Kunstjünger, die sich durch ihr loses Geschwätz über Griechen und Griechheit ein Ansehen zu geben meinen. Wie tief er, wenn er unbefangen zu Werke geht, in das Wesen der Kunst dringt, das beweiset unter andern eine Stelle des Vorberichts, die uns lieber ist, als — doch wozu vergleichen? — Vb.

Neue allgemeine deutsche Bibliothek, Berlin und Stettin, 1804, 88. Band, 2. Stück, pag. 461—466.

Gedichte von Friedrich Schiller. Zweyter Theil. Leipzig, bey Crusius. 1803. 358 S. 8. 1 Rthlr. 4 gl.

Den vollen Genuß des Schönen, der den Freunden und Verehrern der Schiller'schen Muse in dem ersten Theile der von ihm selbst gesammelten Gedichte ward, dürfte ihnen der zweyte wohl nicht gewährt haben. Manche geruchlose, bloß schöne Farben spielende, oder durch ihren Geruch mehr betäubende, als erquickende Blume, hat der Sammler, neben würzigen, lieblich duftenden, in den Kranz gebunden, den er diesmal spendete; manche unedlere, nicht zur Reife gediehene Frucht neben den edelsten, höchstgereiften

1804. Früchten, und manche lose Speise neben Götter- und Himmelskost zum Mahle aufgetischt. Er selbst gesteht das freymüthig ein; mit Entschuldigungsgründen jedoch, die eben nicht die haltbarsten sind.

„Vielleicht, heißt es in der Vorrede, hätte bey Sammlung dieser Gedichte eine strengere Auswahl getroffen werden sollen. Die wilden Produkte eines jugendlichen Dilettantism, die unsichern Versuche einer anfangenden Kunst und eines mit sich selbst noch nicht einigen Geschmacks finden sich hier mit solchen zusammengestellt, die das Werk einer reiferen Einsicht sind. Aber bey einer Sammlung von Gedichten, welche sich größtentheils schon in den Händen des Publikums befinden, konnte der poetische Werth nicht allein in Betracht kommen." (Rec. dächte doch. In einer Sammlung Poesien, die der gereifte Dichter und Kunstrichter in einer Person selbst veranstaltete, selbst zusammentrug und auswählte, hätte auch der poetische Werth über Aufnahme und Verwerfung entscheiden, und das Aufgenommene noch erhalten müssen, was ihm fehlte. Dem vollendeten Künstler geziemt die möglichste Vollendung; auch, was er aus seiner Versuchsperiode der Aufbewahrung werth hält, muß er uns nicht in seiner rohen Gestalt geben, auch ihm das Siegel seines gebildetern Geistes aufdrücken. Die Achtung für das ihn, eben um seiner höhern Reife willen, ehrende Publikum, ja die Achtung für die Gerechtigkeit seines Ruhmes machen es ihm zur Pflicht, an dem Denkmale, das er diesem, im Angesichte seiner Bewunderer setzt, keinen müßigen Schnörkel, keinen überladenen, geschmacklosen Zierrath stehen zu lassen; sondern es in allen Theilen schön, edel, ebenmäßig, seiner und dieser würdig aufzuführen.)

„Sie (die wilden Produkte eines jugendlichen Dilettantism nämlich) sind ein verjährtes Eigenthum des Lesers, der sich auch das Unvollkommene nicht gern entreißen läßt, weil es ihm durch irgend eine Beziehung oder Erinnerung lieb geworden ist; und selbst das Fehlerhafte bezeichnet wenigstens eine Stufe in der Geistesbildung des Dichters. Der Verfasser dieser Gedichte hat sich, wie alle seine übrigen Kunstgenossen, vor den Augen der Nation und mit derselben gebildet; er wüßte auch keinen, der schon vollendet aufgetreten wäre. Er trägt also kein Bedenken, sich dem Publikum auf einmal in der Gestalt darzustellen, in welcher er, nach und nach, vor demselben schon erschienen ist,

und, insofern er sie überwunden hat, mag er auch seine Schwächen 1804.
nicht bereuen.“ (Alles recht schön und artig gesagt, aber auch gründlich? Rec. zweifelt. Wie? weil der Leser schon in den unsichern Versuchen der anfangenden Kunst des mit sich selbst noch nicht einigen Geschmacks das Genie des Dichters anerkannte; weil sie ihm um deßwillen, was der Dichter zu werden, versprach, Beyfall und Wohlgefallen abgewannen, sollt' er dieß Unvollkommene vermissen, wenn ihn der Künstler in die Werkstatt seiner vollendeten Geisteswerke einführt; sollt es sogar sich ungern entreißen lassen, da es ihm zehnfach durch den Genuß des Reifern, Höhern, Vortrefflichern ersetzt wird? Eine bloße Beziehung oder Erinnerung sollt' ihm für dieß Unvollkommene mit einer so blinden Vorliebe erfüllt haben, daß ihm die Vergesellschaftung der unsichern und sichern Kunst, des mit sich einigen und uneinigen Geschmacks, des nur versprechenden und gewordenen Genies lieber wäre, als die reine Eintracht des Schönen und Wahren? Unmöglich! Wenigstens wäre so ein Leser es nicht werth, daß ein Dichter, wie Hr. Schiller, ihm seine bessere Ueberzeugung, und den edlern Beyfall opferte. Billig hätte er also Bedenken tragen sollen, dem Geschmacke, der Parteylichkeit dieser Leser nachzugeben, oder wenigstens dem, was er, ihnen zur Liebe mit durchlaufen ließ, die Feile der sicherern Hand nicht verweigern müssen; auch, wenn er es dadurch mit ihrem Eigensinne verdorben hätte. Ein Wohlgefallen, das bloß, weil es einmal daran gewohnt ist, die rohen, mangelhaften Versuche des beginnenden Künstlers höher schätzt, als das aus ihm entstandne Werk, konnte ihm doch unmöglich schmeicheln, und so mußte es ihn auch nicht bewegen können, der höhern Vollendung zu entsagen, die er einem noch unvollendetem Produkte seines Geistes zu schenken, Vermögen und Kraft in sich fühlte. So erschien er in seinem ersten Theile. Ueberall zeigte sich dort, neben strenger, kennerhafter Auswahl, die feilende, bessernde, vollendende Hand des Dichters; auch nicht die kleinste Gabe war ihres Platzes unwürdig, nirgends sahe man die Kritik müßig am Markte stehn, und nirgends die Tendenz, durch das Fehlerhafte eine Stufe seiner Geistesbildung zu bezeichnen. Auch in der gegenwärtigen Sammlung scheint diese Tendenz sich erst von Seite 80 an eingeschlichen zu haben; denn sie beginnt, wie die vorhergehende,

1804. mit Vortrefflichkeiten, in ächter Begeisterung geboren, und durch Geschmack und Kritik geläutert. Schwerlich war demnach jene Tendenz die anfängliche Mitwählerinn des Sammlers; wahrscheinlich erlaubte er diese Einwirkung erst, als der Vorrath des Vortrefflichen, den Band zu füllen, nicht ausreichte. Diese Einwirkung wider Willen wird um so wahrscheinlicher, da der Sammler die nothgedrungen Aufgenommene nicht einmal der Ausbildung werth fand, sondern es ganz in seiner alten, mangelhaften Gestalt dem Schönern, Gereinigtern, Vollendetern einmischte, und dadurch eine Disharmonie entstehen hieß, die sein Schönheitssinn sich sonst nicht erlaubt, wodurch er den Schönheitssinn seiner Verehrer sonst nicht gekränkt haben würde. Gewiß hätte er — wäre die Stufenweise Fortschreitung seiner Geistesbildung so zu entwickeln, sein Plan gewesen — dieses Aufsteigen, nach und nach, auch in seiner gehörigen Zeitfolge geordnet; hätte so die Sammlung mit den Verirrungen des jugendlichen Dilettantism eröfnet, und ihnen dann erst die männlichen Erzeugniße der reifern Einsicht angereihet. Auf diese Weise wäre selbst die oben gerügte Disharmonie zu einer Art Harmonie geworden, die jetzt durch die grelle Durcheineinandermischung des Rohen mit dem Gebildeten, des Unreifen mit dem Reifen unsern Schönheitsgenuß so manchmal stört und schmählert. Gewiß Jedem, dem in dem ersten Theile der Schillerschen Gedichte diese Achtung für die Harmonie des Ganzen so wohl that, giebt der Mangel davon in diesem ein unbehagliches Gefühl; von dort her an Verhältniß und Ebenmaaß gewöhnt, geht es ihm nur schwer ein, es hier vernachläßigt und aufgehoben zu sehn.)

So hofmeisternd diese Vorklage scheinen mag, so gegründet ist sie doch. Recensenten liegt der Beweis davon ob, und er wird ihn dadurch führen, daß er erstlich des Vortrefflichen, Schönen und Gereiften, das ihn in gegenwärtiger Sammlung erfreut hat, mit all der Wärme, Schätzung und Anerkennung gedenkt, als ihm gebührt; dann ihm das Ungleiche, Unschöne, Ungereifte gegenüberstellt, das sich neben ihm einschlich, und so das daraus entstehende schneidende Mißverhältniß veranschaulicht.

Um mit dem ersten zu beginnen, so wird Rec. unter dem vielen Schönen, das sich ihm darbietet, die Auswahl des Schönern, Vortrefflichern wahrhaft schwer. Eins scheint immer das andere zu übertreffen, und doch bleibt die Entscheidung, was nun wirklich

das Uebertreffende ist? mißlich, so viel eigenthümlich Vor- 1804.
treffliches hat jedes einzelne Stück. Dennoch wagt der Beurtheiler folgende, als seine Lieblingsstücke auszuheben: der Antritt des neuen Jahrhunderts; die Gunst des Augenblickes; Sehnsucht; die Antiken zu Paris; dem Erbprinzen von Weimar, als er nach Paris reis'te; Thekla, eine Geisterstimme; (wo besonders die drey folgenden Strophen, als eine Antwort auf den Tadel, „es bleibe die Theilnahme des Zuschauers an dem endlichen Schicksale dieses interessanten Charakters in dem dramatischen Gedichte, Wallenstein, unbefriedigt," Recensenten aus der Seele gedichtet sind:

Wo ich sey, und wo mich hingewendet,
Als mein flücht'ger Schatten dir entschwebt?
Hab' ich nicht beschlossen und geendet,
Hab' ich nicht geliebet und gelebt?

Willst du nach den Nachtigallen fragen,
Die mit Seelenvoller Melodie
Dich entzückten in des Lenzes Tagen?
Nur so lang sie liebten, waren sie.

Ob ich den Verlorenen gefunden?
Glaube mir, ich bin mit ihm vereint,
Wo sich nichts mehr trennt, was sich verbunden,
Dort, wo keine Thräne wird geweint.)

das goldne Weltalter, an die Freude, die Künstler, (unstreitig eines der vollendetesten und gehaltvollsten Kunstwerke des gereiften Dichters) die Macht des Gesanges, an die Freude. (Ungern sieht Rec. hier in der ersten Strophe die alte Les'art: „Fürsten werden Menschen-Brüder, mit der schwächern: alle Menschen werden Brüder, vertauscht und wünschte dagegen nachstehende vier, nicht nur hartgereimte, sondern überhaupt prosaisch-matte Zeilen:

Göttern kann man nicht vergelten,
Schön ist's ihnen gleich zu seyn;
Gram und Armuth soll sich melden,
Mit den Frohen sich zu freun;

1804. verworfen und in poetisch-schönere verwandelt;) Griechheit (ein Wort zu seiner Zeit, vielleicht von dem Verfasser der Braut von Messina selbst der Beherzigung werth:

Kaum hat das kalte Fieber der Gallomanie uns verlassen,
Bricht in der Gräcomanie gar noch ein hitzigers aus.
Griechheit, was war sie? Verstand und Maaß und Klarheit! drum dächt ich,
Etwas Geduld noch, ihr Herrn, eh' ihr von Griechheit uns sprecht!
Eine würdige Sache verfechtet ihr, nur mit Verstande
Bitt ich, daß sie zum Spott und zum Gelächter nicht wird.)

Breite und Tiefe, Dido nach Virgils Aeneide; (nicht sowohl Uebersetzung, als vortreffliche, die hervorstechendsten Züge der römischen Dichtung auffassende Nacherzählung des Originals); der Pilgrim, und endlich die Szenen aus den Phönizierinnen des Euripides. (Eine Uebersetzung, voll Geist und Zartheit, die sehr nach dem Ganzen lüstern macht.)

Der Proben, zum Beweis' ihrer Vortrefflichkeit, bedarf es eigentlich bey diesen Gedichten nicht. Sie sind schon längst in Jedermanns Händen. Aber zur Begründung des angeschuldigten grellen Kontrastes zwischen ihnen und denen von dem Dichter vernachlässigten Kindern seines Geistes muß Rec. eins derselben ganz abschreiben. Er wählt dazu die Macht des Gesanges, um sodann diesem trefflichen Stücke einige der nächstfolgenden nicht trefflichen gegenüber zu stellen:

Ein Regenstrom aus Felsenrissen,
Er kommt mit Donners Ungestüm,
Bergtrümmer folgen seinen Güssen,
Und Eichen stürzen unter ihm,
Erstaunt, mit wollustvollem Grausen
Hört ihn der Wanderer und lauscht,
Er hört die Fluth vom Felsen brausen,
Doch weiß er nicht, woher sie rauscht,
So strömen des Gesanges W llen,
Hervor aus nie entdeckten Quellen.

Verbündet mit den furchtbar'n Wesen, 1804.
Die still des Lebens Faden drehn,
Wer kann des Sängers Zauber lösen,
Wer seinen Tönen widerstehn?
Wie mit dem Stab des Götterboten,
Beherrscht er das bewegte Herz,
Er taucht es in das Reich der Todten,
Er hebt es staunend himmelwärts,
Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele
Auf schwanker Leiter der Gefühle.

Wie wenn auf einmal in die Kreise
Der Freude, mit Gigantenschritt,
Geheimnißvoll, nach Geisterweise,
Ein ungeheures Schicksal tritt:
Da beugt sich jede Erdengröße
Dem Fremdling aus der andern Welt,
Des Jubels nichtiges Getöse
Verstummt und jede Larve fällt,
Und vor der Wahrheit mächt'gem Siege
Verschwindet jedes Werk der Lüge.

So rafft von jeder eitlen Bürde,
Wenn des Gesanges Ruf erschallt,
Der Mensch sich auf zur Geisterwürde,
Und tritt in heilige Gewalt;
Den hohen Göttern ist er eigen,
Ihm darf nichts Irdisches sich nah'n,
Und jede andre Macht muß schweigen,
Und kein Verhängniß fällt ihn an,
Es schwinden jedes Kummers Falten,
So lang des Liedes Zauber walten.

Und, wie nach hoffnungslosem Sehnen,
Nach langer Trennung bitterm Schmerz,
Ein Kind mit heißen Reuethränen
Sich stürzt an seiner Mutter Herz:
So führt zu seiner Jugend Hütten,
Zu seiner Unschuld reinem Glück,
Von fernem Ausland fremder Sitten

1804. Der Flüchtling der Gesang zurück,
In der Natur getreuen Armen
Von kalten Regeln zu erwarmen.

Wie Geist- und Sinnvoll, sicher und mit sich selbst eins, treu den Grazien, reich an Wohllaut und Harmonie, reif und ausgebildet, enthüllt sich in diesem Meistergesange der Genius des Dichters. Erwärmt und gefesselt in reiner fortschreitender, dauernder Begeisterung lauscht der Hörer seinem Zauber, erfährt alle gepriesene Macht des Gesanges, und erkennt in den verherrlichten Wundern des Sängers eigenen Genius.

Und nun gleich in der nächsten Nachbarschaft die — Rec. weiß, zur Bezeichnung der Sache, keinen andern Ausdruck — wilden Ausstürmungen einer völlig ungezügelten Jugendphantasie von Seite 80 bis 107, welch' ein wahrer Salto mortale für den Leser von jenen zu diesen! Wie vom Schwindel, wie von der Drehkrankheit befallen, fühlt er sich, wenn er, plötzlich dem Gebiete des reinen und vollendeten Schönen entrückt, sich in dem Ideen- und Bilderwirrwarr folgender Verse in dem Gedichte: Fantasie an Laura, hinübergerissen sieht:

Meine Laura, nenne mir den Wirbel,
Der an Körper Körper mächtig reißt;
— — — — —

Aus den Schranken schwellen alle Sennen,
Seine Ufer überwallt das Blut,
Körper will in Körper überstürzen,
Lodern Seelen in vereinter Glut.
— — — — —

Siehe Laura, Fröhlichkeit umarmet
Wilder Schmerzen Ueberschwung!
— — — — —

Wallet nicht auch durch des Uebels Reiche
Fürchterliche Sympathie?
Mit der Hölle buhlen unsere Laster,
Mit dem Himmel grollen sie.
Um die Sünde flechten Schlangenwirbel
Schaam und Reu das Eumenidenpaar.
— — — — —

Mit dem Stolze pflegt der Sturz zu tändeln, u. s. w. 1804.

Was für abentheuerliche, riesenhaft groteske Pinselstriche, welche sinn- und sprachwidrige Kläng' und Töne! Wirbel, die Körper an Körper reissen, Sennen, die aus den Schranken schwellen, Blut, das seine Ufer überwallt, Körper, die in Körper überstürzen, ein umarmter Ueberschwung wilder Schmerzen, Laster, die mit der Hölle buhlen, und mit dem Himmel grollen, Schlangenwirbel, die die Sünd' umflechten; für welchen, mit Gedanken — und Sprachrichtigkeit vertrauten Leser hat diese poetisch-babylonische Sprachverwirrung Inhalt und Bedeutung? er vernimmt ein tönendes Erz und eine klingende Schelle, — aber auch Gedanken? Kaum! Unbegreiflich daher, daß ein so denkender philosophischer Dichter, wie Hr. Sch. jetzt ist und sich bewährt, wenn er diese, ihrem Namen nur zu sehr entsprechende Phantasie, um der einzelnen schönen Stellen willen, die sie wirklich enthält, der Aufbewahrung werth fand, sie nicht von diesen wilden Auswüchsen säuberte, und sie so auch noch seiner männlichen Jahre würdig ausbildete! Und nicht nur in diesem, in allen seinen, an Laura überschriebenen Gedichten hat er seinen Jugendverirrungen allzu treu die alte Gestalt erhalten, allzu unväterlich ihnen die bessernde Hand des gereiften Künstlers versagt. So läßt er in der Dichtung: Laura am Klavier, der Spielerinn zu lauschen, die Lüfte zum Gesang hingeschmicdet, in ewigem Wirbelgang stehen; läßt seelenvolle Harmonien ein wollüstig Ungestüm wimmeln; läßt, wo verlor'nes Heulen schweift, den Kozytus Wellen schleifen; und dann, nach diesem Wörter- und Bilderprunk, der prosaische, alltägliche Schluß:

Mädchen sprich! Ich frage, gieb mir Kunde:
Stehst mit höhern Geistern Du im Bunde?
Ist's die Sprache, lüg' mir nicht,
Die man in Elysen (Elysium) spricht?

Ferner in der Entzückung an Laura:

Laura über diese Welt zu flüchten
Wähn' ich — mich in Himmelsglanz zu lichten,
Wenn Dein Blick in meine Blicke flimmt:
— — — — — —

1804. Leyerklang aus Paradieses Fernen,
Harfenschwung aus angenehmern Sternen
Maß' ich, in mein trunknes Ohr zu ziehn;
— — — — — —

Amoretten seh' ich Flügel schwingen,
Hinter Dir die trunknen Fichten springen, u. s. w.

Nein, in einem so schneidenden Kontraste mit dem Vortrefflichen hätte uns der ruhmwürdige Dichter die Erstlinge seiner Muse nicht wiedergeben, so blinder Vorliebe für sie voll, hätte er seine Leser nicht halten sollen. Nicht diese Ausschweifungen einer jugendlichen Phantasie hatte sie ihnen lieb gemacht; das Genie, das unter ihnen verborgen lag, und zu schönen Hoffnungen berechtigte, neigte sie beyfallend den Erstlingen des verheißenden Kunstversuchers zu. Der Künstler hätte demnach, da er sie noch einmal hervortreten hieß, auch in ihnen Wort halten, ihnen die letzte Hand nicht versagen müssen, wenn sie seinen Verehrern werth bleiben sollten. Diese Nichterfüllung ihres so gerechten Vertrauens auf den Virtuosenwillen des Sammlers muß ihnen um so weher thun, da sie so sehr in seiner Macht stand. Ungern werden sie daher auch in einigen seiner spätern, der männlichen Reife schon um vieles näher gerückten Produktionen die bessernde Feile vermissen; zum Beyspiele, in der sich sonst durch Inhalt und Ton so vortheilhaft auszeichnenden poetischen Epistel, die berühmte Frau, in der man unangenehm auf Reime stößt, wie Moden, geboten, hasen, lassen, heißen und speisen.

Diese freimüthigen Aeusserungen sind übrigens nicht das Resultat einer meistern wollenden Krittelen. Sie entstanden aus dem innigen Wunsche, von einem Schiller nichts vor dem Publikum ausgestellt zu sehen, was nicht seines verehrten Namens würdig ist. Pl.

Neue allgemeine Deutsche Bibliothek, Berlin und Stettin, 1804, 92. Band, 1. Stück, pag. 65 74.

1805.

Gedichte von Friedrich Schiller. Zweyter Theil. Leipzig, 1804.
bey Crusius. 1804. 358. S. in 8. (1 Thlr. 8 gr.)

Wenn man in unsern Tagen auf der einen Seite oft behaupten hört, daß Philosophie und Dichtkunst lange nicht so verschieden seyen, als man gemeiniglich annehme, indem beyde gerade in der Hauptsache, in dem Zwecke ihres Strebens, übereinstimmten, der doch darin liege, den Menschen zum Ideal zu erheben, ihm die Erfahrung und den Kreis des Lebens nur in so fern wichtig und bedeutend zu zeigen, als sie sich auf das Uebersinnliche, Ewige, Unendliche, beziehen lassen und gewissermaßen als Form desselben angesehen werden können; indem ferner beyde selbsterzeugend aus innerer Fülle dasjenige hervorbringen, was allein die unendliche Sehnsucht der menschlichen Brust befriediget, und so erst Frieden und Harmonie unter den sich gegenseitig bestreitenden Kräften der Menschheit stiften; so findet man doch auf der andern Seite die Benennung eines p h i l o s o p h i s c h e n D i c h t e r s keineswegs mit derjenigen Achtung und Bewunderung ausgesprochen, die man durch jene Äußerungen wohl zu erwarten berechtigt wird; vielmehr strebt man zum Theil nach nichts ängstlicher, als darnach, ja nicht etwa Jemanden glauben zu machen, man habe beym Bilden der poetischen Form noch etwas anderes als gerade dieses beabsichtiget, welches man

1805. dann am sichersten dadurch zu erreichen glaubt, und auch wirklich erreicht, wenn man fremde Formen nachbildet, da die eigene sich jederzeit an einem selbsterzeugten Stoffe, an einer eigenen Idee entfaltet. Indessen fühlten sich doch gerade die edelsten echtmenschlichen Gemüther durch die Werke derjenigen Dichter am lebendigsten aufgeregt, gerührt und begeistert, aus denen große Ideen in schönen Gestalten sie ansprachen, und mit Gleichgültigkeit wendeten sie sich von einem Spiel mit Formen, welche nichts formten.

Schillers Genius, der die Ahndungen der tiefsten Seele, die höchsten und erhebendsten Ansichten der Menschheit und des Lebens, die gewaltigsten Triebe der bewegten Brust, oft mit so zauberischen Bildern und Farben vor den entzückten Sinn zu stellen wußte, behauptete in den Herzen aller wahren Verehrer der Kunst immer seinen hohen Platz, und wußte dem Namen eines philosophischen Dichters noch immer die gebührende Verehrung zu erhalten; und — recht verstanden — wird auch dieser Name gewiß nach wie vor, der passendste Ehrenname für den großen Geist bleiben, der, wenn manche ihn bekrittelnde Afterdichter sammt ihren Werken, längst ein Raub der Vergessenheit geworden seyn werden, sicher seiner Unsterblichkeit und der Verehrung der Nachwelt entgegen geht. Freylich läßt sich jener Name leicht lächerlich machen, wenn man darunter einen Menschen verstehen will, der, indem er dichtet, philosophirt, weil ein solcher demjenigen nicht unähnlich ist, der, um die Schönheit einer Gestalt bewundern zu lassen, diese in ihre Bestandtheile zerlegt, vorzeigen wollte; allein diese Deutung geht gar nicht nothwendig aus dem Worte hervor, vielmehr wird es eigentlich einen Dichter bezeichnen müssen, der zugleich Philosoph ist, und das ist nur so möglich, wenn die Resultate, welche die, in die Tiefen der Menschheit und des Lebens hinabsteigende, nach dem Wesen der Erscheinungen forschende Vernunft gefunden hat, das Gemüth des Menschen, dem jene Kraft einwohnt, dergestalt gewinnen und bewegen, daß er nicht eher rastete, als bis sie in lebendige, verklärte Gestalten übergegangen, von der bildenden und schmückende Phantasie den freudig überraschten Sinnen dargestellt werden: und wer möchte läugnen, daß die mit nichts zu vergleichende Wonne eines solchen Anblicks ihm nicht sehr oft durch Schillers Genius bereitet worden sey?

Mit der innigsten Achtung gegen den erhabenen Dichter also 1805.
wendet sich Rec. jetzt zu dem vorliegenden zweyten Theile seiner kleinern Gedichte, und hofft, daß man, um die Aeußerungen, welche Zweifel an dem gelungenen Bestreben des Dichters in einzelnen Bildungen enthalten, aus dem rechten Gesichtspuncte ansehen werde.

Wenn der Freund der Kunst den ersten Theil dieser Gedichte vorzüglich mit Bewunderung der in unsern Tagen eben nicht häufigen edlen Selbstverleugnung und Strenge betrachtete, womit ein großer Geist, selbst das, was seinen Zeitgenossen bereits vielfaches Lob entlockt hatte, von neuem prüft, und auf die Gefahr des Verlustes jenes Beyfalls seinem Ideale immer näher zu bringen sucht: so muß er natürlich eben so sehr darüber erstaunen, wie derselbe Künstler in diesem zweyten Theile ein so seltsames Gemisch des wahrhaft Schlechten, Mittelmäßigen, Guten und Vortrefflichen, dem Publicum habe anbieten können, welches bereits seit zwey Jahren den ersten Theil unter die ersten Zierden jeder mit Geist und Geschmack geordneten Büchersammlung stellte.

Der Dichter sucht sich zwar dafür, daß er auch die Versuche eines jugendlichen noch ungeregelten Dilettantismus in seine Sammlung mit aufgenommen habe, dadurch zu entschuldigen, daß er sie gleichsam als Bezeichnungspuncte der nach und nach erfolgten Entwickelung seines Dichtertalents betrachtet wünscht, recht wohl fühlend, daß nicht Allem gleicher poetischer Werth beizulegen sey; allein wenn dies seine Absicht war, hätte er auch nur solche Stücke aufnehmen sollen, in denen sich überhaupt nur poetischer Genius, wenn gleich in noch so roher Form offenbart, wie dieses denn wirklich der Fall ist in dem durch eine ungemeine, zur Bewunderung hinreißende Gewalt der bildenden Phantasie ausgezeichnetem Gedichte: die Kindesmörderin, ferner, wenn gleich weniger in dem wehmüthig ernsten Strafgedichte: An Minna, in dem sinnvollen Geheimnisse der Reminiscenz u. dgl. Allein was soll der Kunstfreund, selbst wenn er nur ein psychologisches Interesse an der Sache nehmen will, aus Stücken lernen, wie die Gruppe aus dem Tartarus, Männerwürde, Elysium, der Flüchtling und ähnlichen, worin sich auch durchaus nicht ein Keim entdecken läßt, der sich zu solchen Blüthen entfalten konnte, womit der Genius des Dichters späterhin die Menschheit erfreut und verherrlicht hat.

1805. So sehr wir indeß auch wünschen möchten, daß alle Stücke der letztgenannten Art aus dieser Sammlung weggeblieben, und — warum nicht? — der Vergessenheit übergeben seyn möchten, damit nicht die täglich häufiger aufsproßenden Dichterlinge unserer Zeit eine entschuldigende Hoffnung für sich daraus schöpfen könnten: so würde es doch ungerecht seyn, länger dabey zu verweilen, und nicht vielmehr an den wahrhaft gelungenen Stücken dieser Sammlung zu zeigen, wie sich der eigenthümliche Genius unsers Dichters unter der verschiedensten äußern Form offenbart.

Der Philosoph steht über dem Leben und der Natur. Er ist unaufhörlich bemüht, die Erscheinungen beyder auf die absolute Einheit zu beziehen, aus der allein Harmonie in die streitenden Kräfte sich bringen läßt, welche allein den Grund und die Möglichkeit des in der Erfahrung wahrzunehmenden enthalten kann; er will dem Geiste, der Seele der Natur in ihren Werken begegnen. Dieses Bestreben nun muß nothwendig — wenn es dem Individuum in vorzüglichem Grade damit glückt, wie dies unserm Dichter nicht abzusprechen ist, — ihm eine stille Erhabenheit, einen feyerlichen Ernst geben, muß es nach und nach gewöhnen, allen seinen Bildungen diesen Charakter unwillkührlich mitzutheilen, und da dem Menschen eigentlich doch nur dasjenige recht gelingt, was seiner Natur gemäß ist, so werden dann auch diejenigen Erzeugnisse desselben die vollkommensten seyn, wo es sich seiner Neigung frey überlassen durfte. In seinem schönsten Glanze erscheint daher unser großer Dichter da, wo er in seinen Bildungen seine eigene Natur, seine Individualität erscheinen lassen kann, und das um so mehr, da diese überall die edelste Menschheit ausdrückt, und schon dadurch selbst poetisch ist.

In vorliegender Sammlung sind daher auch diejenigen Stücke die vorzüglichsten, welche dieses nicht nur nicht geradezu verboten, sondern vielmehr ihres lyrischen Charakters wegen erforderten. Wir rechnen dahin zuvörderst die sogenannten *griechischen* Epigramme, d. h. diejenigen, deren Zweck kein bloßes Spiel des Witzes ist, eine Dichtungsart, welche dem philosophischen Genius vorzüglich angemessen ist, und in der Schiller vielleicht das Vortrefflichste geliefert hat, dessen sich die deutsche Literatur rühmen darf. Bald weiß er uns mit überraschender Klarheit einen aus den innersten Tiefen des Geistes geschöpften Gedanken so darzustellen, daß nicht nur die Vernunft überzeugt,

sondern das edelste Gemüth zu heiliger Begeisterung dafür entzündet wird; bald hebt er uns durch ein einziges fein gewähltes Bild, eine sinnvolle treffende Vergleichung auf einen Standpunkt, aus dem wir eine Menge Erscheinungen des Lebens oder der Kunst in schöner Harmonie unter sich und mit uns selbst erblicken; bald ertheilt er in denselben goldene Sprüche, wahre Orakel, welche dem verständigen Geiste mehr werth sind, als die gepriesensten Anweisungen zur Lebensklugheit, bald züchtigt er aber auch mit feinem und scharfem Spotte Thorheiten und Verkehrtheiten der Menschheit, in ihren an sich achtungswerthen Bestrebungen. Unter die bedeutendsten in diesem Theile zählen wir z. B. Schön und Erhaben. Kleinigkeiten. Jeremiade. Die Philosophen. Griechheit. Einem jungen Freunde, als er sich der Weltweisheit widmete, und ähnliche. 1805.

Eine gleiche Auszeichnung verdienen nächst diesen die meisten derjenigen Stücke, worin mit jenem vorhin bestimmten Charakter stiller Erhabenheit und ernster Ruhe, der Dichter, entweder in Form eines Liedes, oder einer Epistel, oder einer Erzählung, seine Ansichten des Lebens und der Menschheit und ihrer großen Bemühungen oder die Regungen seines hohen und tiefen Gemüths beym Anblick der so mannichfachen Erscheinungen in ihm und um ihn oft in den lieblichsten, frischesten Bildern darzustellen sucht. Wie erhebend und lebendig ergreifend ist nicht das Bild des Unglücks einer großen Seele, welche fähig und gewöhnt, das Leben in höhern Beziehungen aufzufassen, als der gemeine Sinn auch nur ahnet, unter lauter Menschen sich findet, die ihren Ernst fliehend sich allein mit fröhlichem Leichtsinn dem Genuße der Gegenwart ergeben, und sie, die Verlassene, als eine Störerin ihrer Freude hassen, — und wie schön glänzt dies in dem herrlichen Gedichte: Kassandra, so daß es hier jedes echt menschliche Herz mit der tiefsten Rührung erfüllen, und zugleich durch seine höchst edlen Formen über sich selbst beruhigend erheben muß. Man sieht es wirklich jedem Zuge an, daß nur aus der Vermählung der zartesten Empfindung mit dem kräftigsten Geiste eine solche Bildung hervorgehen konnte.

Nicht weniger erfreuend ist die sinnreiche und in den heitersten Bildern ausgeführte Allegorie des Glaubens in dem kleinen Gedichte: Sehnsucht, wahrhaft erquickend für ein durch die Betrachtung des Zeitmoments in der bürgerlichen Welt bekümp-

1805 mertes Gemüth der trostvolle Zuspruch in den so zarten und kräftigen Zeilen: beym Antritt des neuen Jahrhunderts. Wohlthuend spricht uns eine fröhliche Heiterkeit mit bedeutendem Ernste auf das feinste gepaart, aus den Versen: An die Freunde an, wo zugleich der Dichter, wie er fast immer thut, durch einen äußerst glücklich gewählten Wechsel des Versmaaßes dem Ganzen ein ergreifenderes Leben zu verleihen weiß. Ein wahres Meisterstück an Anmuth und Lieblichkeit der Bilder und Ideen, an reizender Leichtigkeit in der Behandlung, an Harmonie und Wohllaut des Musikalischen ist wohl das Gedicht: Die vier Weltalter, zu nennen. Nicht minder bemerkenswerth durch die tiefste, rührendste Innigkeit ist Thekla, eine Geisterstimme, und durch einen erhabenen Ausdruck stiller Größe die Macht des Gesanges.

Durch alle diese und ähnliche Werke des wahren Genies, wer wollte es leugnen, daß Schiller den Namen eines philosophischen Künstlers als einen wahren Ehrennamen sich zu verdienen gewußt habe. Diesen Charakter nun glaubt Rec. auch in der seinem Urtheil nach so treflichen Ballade: Hero und Leander zu entdecken. Er erinnert sich sehr wohl, daß man an derselben gerade das tadelnswerth fand, was ihm vorzüglich lobenswerth scheint, das Feyerliche, fast Prächtige in der Behandlung eines so einfachen Stoffes, als der nächtliche Besuch eines liebenden Jünglings bey seiner Geliebten ist. Allein wenn, wie in der Natur, alle Producte des dichtenden Genius doch eigentlich nur Formen sind, wodurch er sich selbst zu verkündigen und außer sich darzustellen strebt, so wird er nach seiner Verschiedenheit in dem menschlichen Individuum, selbst nach seiner jedesmaligen, nicht immer von seiner Freyheit abhangenden Stimmung denselben Stoff auf die verschiedenste, ja oft ganz entgegengesetzte Weise behandeln, und doch ein wahres Kunstwerk liefern können. So wird er auch mit dem Leben und seinen Erscheinungen mit menschlichen Charakteren und Thaten bald spielen bald dieselben mit dem höchsten Ernste betrachten. Unserm philosophischen Dichter, der die Menschheit so gern mit ihrem großen Charakter auftreten läßt, — und wer kann beweisen, daß dieser nicht der natürliche und ächte ist? — mußte die Begebenheit, welche jene Ballade darstellt, nothwendig als etwas Erhabenes sich zeigen, als etwas, das Bewunderung und ernste

Rührung zu erwecken geschickt sey, welche jede große Naturkraft 1805.
in der Seele des zur Reflexion geneigten Menschen an sich schon immer erregt, — wie konnte es also anders kommen, als daß der Dichter einen dieser Ansicht angemessenen Ton in seinem Gesange anstimmte, und sich dadurch vielleicht von Allen unterschied, welche einer andern Ansicht der Sache folgend auch eine andere Behandlung derselben vorziehen mußten; dazu kommt, daß alles in diesem Gedichte in schönster Harmonie sich zeigt und die Form hier wirklich den Stoff verklärt.

So willig Rec. nun auch an den genannten Gedichten das anerkennt und freudig gerühmt hat, was sie ihm zu wahren Kunstwerken zu machen scheint, so kann er sich doch auch nicht enthalten, gegen eines und das andere zum Theil viel gepriesene Stück dieser Sammlung seine bescheidenen Zweifel vorzutragen. Die Künstler gehören bekanntlich unter diejenigen Werke unsers Dichters, welche zuerst seine Nation große Hoffnungen von ihm fassen ließ, und sie sind nebst den Göttern Griechenlands lange Zeit für ein Meisterwerk gehalten worden; allein wenn wir in den oben genannten Poesien mit Recht den philosophischen Dichter bewunderten, begegnen wir hier dem dichtenden Philosophen, und diese Erscheinung kann ihrer Natur nach keine reine Freude gewähren. Gedichtet kann nur dasjenige eigentlich genannt werden, was durch die bildende Phantasie ein eigenes vom Subject getrenntes Daseyn, ein für sich bestehendes, dem organischen analoges Leben erhalten hat, und dieses ist nur so möglich, daß aus einer Hauptidee, als dem Keime, die ganze Gestalt der Dichtung sich entwickele und eine in sich geschlossene Einheit ausmache. Die Phantasie des Hörers muß, der mannichfachen noch so reich verzierten Theile ungeachtet, dennoch mit Leichtigkeit alle zu einem Hauptbilde vereinigt anschauen können, wie dieses wirklich der Fall in den Göttern Griechenlands ist. Allein die Künstler erscheinen bloß als eine willkührlich geordnete Reihe philosophischer Reflexionen über die Kunst, welche alles Aufwandes an poetischem Ausdrucke und reitzender Bildersprache ungeachtet, dennoch nichts anders als eine geistreiche Abhandlung ausmachen und in so fern allerdings ein wahrhaft künstliches Werk zu nennen sind.

Das verschleyerte Bild zu Sais dagegen dünkt Rec. deshalb nicht unter die ganz gelungenen Stücke zu zählen zu seyn, weil der Hauptgedanke, der mit den Worten ausgedrückt wird:

1805. Wer zu der Wahrheit geht durch Schuld,
Dem wird sie nimmermehr erfreulich seyn —

dem Bewußtseyn nicht sogleich klar erscheint, sondern vielmehr eine lange Untersuchung veranlaßt, wie denn das wohl gemeynt seyn möge; dadurch aber wird der Geist vom Anschauen zum Reflectiren genöthigt, und muß sich dabey gänzlich aus dem Kreise der Kunst verlieren. Wer daher dieses Stück nicht mit voller Befriedigung betrachten konnte, dem rathen wir sich dafür an so manches andere schöne Werk zu wenden, in welchem das freye, heitere Spiel der reichsten Phantasie in einer reizenden Mischung von Scherz und Ernst die angenehmste Erregung des Geistes bewirkt, wie z. B. in der Epistel: Die berühmte Frau, den Zeilen in das Stammbuch einer jungen Freundin, dem Spiele des Lebens, den sinnvollen und wichtigen Parabeln und Räthseln und ähnlichen.

Eine besondere ehrende Erwähnung verdienen auch noch die diesem Bande einverleibten Uebersetzungen des vierten Buchs der Aeneide, und der Scenen aus den Phönizierinnen des Euripides. Die letztern vorzüglich werden gewiß jeden Freund der Alten, der ihren Geist gern unter uns immer mehr verbreitet sähe, zu dem Wunsche veranlassen, daß unser Dichter auf diese Weise den Euripides so wohl, als den noch größern Sophokles verdeutscht seiner Nation schenken möchte.

Neue Leipziger Literaturzeitung, Leipzig, 1805, 7. Januar.

Wilhelm Tell von Schiller,

beurtheilt von einem Schweizer.

(In zwei Briefen an einen Freund im nördlichen Deutschland.)

Erster Brief.

— — Das Geschenk war mir zu angenehm, Ihr Wunsch, mein lieber Freund, mir zu heilig, und Ihr Dichter mir von jeher ein zu bedeutender Mann, als daß ich anstehen sollte, Ihnen über Schillers neuestes Kunstwerk, das mit meinem Vaterlande in so vielen Beziehungen steht, mein Urtheil rein und unverholen mit schweizerischer Treu und Einfalt zu geben.

Die Geschichte des **Mannes von Bürglen**, und besonders der Schuß nach dem Apfel auf seines Sohnes Haupt, war nun immer, wahr oder nicht, wenigstens **Volkssage** und **romantisch**. Sie führte manchen Dichter in Versuchung. Schon einige Schweizer haben sich an diesen dramatischen Stoff gemacht, ohne weder ihn noch sich dadurch berühmt zu machen. Die **Volksspiele**, besonders in katholischen Gegenden der Schweiz, machten schon seit älteren Zeiten zuweilen, statt der Kreuzigung Christi, den Tell zum Inhalt ihrer Darstellungen. Die süd-deutsche Wochenschrift **Aurora** hat uns von einer solchen altschweizerischen Tragi-Comödie einen Auszug, am Ende des vorigen Jahres, gegeben. — Auch die Franzosen haben einen **Guillaume Tell** aufs Theater gebracht, den mit anzuschauen für einen ehrlichen Schweizer ein wahrer Buß-Artikel ist. — Genug, es könnte einem Litterator gar nicht fehlen, bei Schweizern, Deutschen, Franzosen und Italienern eine ganze Liste mehr oder minder verunglückter **Wilhelm-Telliaden** zu sammeln. 1805.

Der größte von Deutschlands jetztlebenden Dramatischen Dichtern stellte uns endlich auch einen Wilhelm Tell auf, und — es ist freilich wenig gesagt — es ist das **beßte** von allen über diesen Gegenstand vorhandenen Kunstwerken. So viel Mühe aber auch die deutschen Journale sich gaben, dieses Tells Ruhm zu posaunen — in der Schweiz selbst sah man die hochgepriesene Erscheinung, zwar nicht ohne Beifall, aber doch ohne Enthusiasmus an, und fand sie hin und wieder sogar etwas mittelmäßig. Wir Schweizer sind eigentlich noch zu wenig in den Geheimnissen der neumodischen Aesthetik geübt, denen zu folge jedes vollkommene Kunstwerk, indem es **sich selbst ausspricht** ohne Rührung laßen muß.

Ich will Sie nicht mit dem unterhalten, was andre sagen, sondern Ihnen **meine** individuelle Meinung über Schillers Tell vorlegen. Die Achtung, welche wir einem großen Dichter schuldig sind, macht uns strenge, doch unpartheische Beurtheilung zur Pflicht; und eine solche Beurtheilung kann für Leser und dramatische Kunstjünger gleich lehrreich sein. Es läßt sich nicht läugnen, Schiller hat von den Musen die Weihe empfangen, und durch seine hohe Genialität den Ruf, in den Rang der ersten Dichter aller Völker zu treten. Allein sein allzubiegsamer Geist verlor zu früh das **Eigenthümliche**; er ahmte nach, wo er hätte

1805. original seyn können; er strebte mehr nach einer eignen Manier, als nach Neuheit des poetischen Charakters, und erreichte jene mehr durch Kunst, denn durch reine Äusserung seiner dichterischen Natur.

Durch seine Räuber, Fiesko, und Kabale und Liebe schwang er sich empor. — Don Carlos ward die Höhe seines Ruhmes und dessen Eclipse; in seinen späteren Arbeiten erreichte er sich selbst nicht mehr ganz, wiewohl er aus der gewonnenen Höhe nie tief sank.

Wilhelm Tell gehört in der That nur zu den mittelmäßigen, vielleicht auch allzu flüchtig gearbeiteten Werken dieses Dichters. Es ist zu viel und zu wenig Shakespearisch, jenes in der Form, dieses im inneren Gehalt.

Ein Hauptfehler, wodurch dies Kunstwerk zuletzt allen erwarteten Effekt verliert, liegt im Plan des Ganzen; es mangelt ihm die Einheit der Handlung, welche kein dramatischer Dichter, auch der größte nicht, ungestraft verletzen darf. Eine Zeit lang ist es Wilhelm Tell, welcher das Interesse des Lesers fesselt; aber er verliert sich bald, wie eine Nebenperson im Gedränge andrer Erscheinungen, und die Befreiung der Schweiz überhaupt, durch viele zusammen wirkende Umstände, wird der Hauptgegenstand. Eine episodische Liebschaft zwischen Rudenz und Bertha drängt sich auch hervor, und um so gewaltiger, je wirksamer die schönste Leidenschaft des menschlichen Herzens jedes Herz anzusprechen pflegt. So steht des Lesers Aufmerksamkeit beständig getheilt, seine Theilnahme immer unschlüssig zwischen mehreren anziehenden Gegenständen — oft erwärmend, und eben so oft erkaltend, läßt das Ganze zuletzt nur einen verworrenen Eindruck, eine laue Empfindung zurück. Die durch das ganze Gemälde zerstreuten Strahlen, nirgends zu einem Brennpunkt aufgefangen, glänzen, ohne erwärmen zu können.

Die Befreiung der kleinen Kantone von der Landvögte Despotismus war Schillers Hauptthema; nicht Wilhelm Tells romantische Geschichte allein. — Ich las das Schauspiel aus diesem Gesichtspunkt noch einmal, und immer hatten meine Empfindungen wieder das nämliche Schicksal, sie wurden Anfangs durch Tells Person viel zu stark angezogen und nachher, von ihm ab, anderen Helden zugewandt.

Alles bereitet zur Bewunderung des kühnen Landmanns von Bürglen vor — man erwartet viel; er wird nachher zu wenig — und wieder zuletzt für das, was er gethan, und in diesem Ensemble war und galt, zu feierlich groß behandelt, wenn die Eidsgenossen sich vor seiner Hütte sammeln, und alle in der letzten Scene schrein: 1805.

Es lebe Tell! Der Schütz' und der Erretter!

Man sollte beinahe glauben, Schiller habe zwei durch ihren Stoff mit einander verwandte Schauspiele in ein Einziges zusammenzuschmelzen versucht.

Was den Eindruck dieses Dramas noch mehr schwächen muß, ist die ungleiche Behandlungsart dieses Zwillingsthemas. Der Dichter hob mit Begeisterung sein Werk an, und vollendete es mit großer Nüchternheit. Der Anfang ist wahrhaft dichterisch, ist lyrisch, das Ende aber matt, historisch, giebt sich die Mühe in alle geschichtliche Details einzutreten, und verliert fast alle Handlung; Stauffacher ermüdet uns mit einer langen Erzählung, die ein Reichsbote mit seinem Brief, in Betreff der Ermordung des Kaisers, vermehrt. Der Tod dieses Kaisers, und besonders dessen umständliche Verkündung, gehörten durchaus nicht wesentlich in dieses Schauspiels Plan, überschritt dessen Gränzen, so wie die unverhoffte Ankunft Johanns von Schwaben. Es ist sichtbar, daß der Dichter den Kaisermörder blos deswegen nach Uri in Tells Haus führt, um in der Parallele mit ihm dem Tyrannen-Mord eine Apologie zu halten; aus eben der Ursache muß Johann die widerliche Armesünder-Gestalt annehmen, damit Tell sich neben ihm desto hochherziger brüsten könne. Das Alles war Ueberfluß. Tells That war durch sich selbst schon gerechtfertigt; sie wird durch den gewaltsam herbeigeführten Contrast weder größer noch kleiner; ja, Schiller verfehlte seinen Zweck so sehr, daß zuletzt der arme Johann mehr Theilnahme und Mitleiden einflößt, als für den Tell vortheilhaft ist.

Wenn wir in einem Schauspiel alles das Episode nennen, was nicht wesentlich zum Hauptthema gehört, so besteht die Hälfte von Schillers Tell aus einer Zusammenflechtung mehrerer, wenig zusammenhängender Episoden. Sie könnten wegfallen, ohne daß das Ganze in Rücksicht des Themas verlöre; aber freilich würde Tell dann keine fünf Aufzüge haben.

1805. Aus eben diesem Grunde kann Tell eben so wenig auf dem Theater als beim Lesen auf anhaltenden Beifall zählen, und auf jenem um so weniger, da der geringste Mangel in der Decoration die Täuschung um so lauter stöhrt. Und doch hat Schiller sein Drama offenbar für die Bühne bestimmt! Neue Schweizer-Landschaften auf dem Theater, tobende Seen, Felsen, Donner und Blitz können allerdings das Auge eine Zeit lang kitzeln; aber man sieht und hört sich endlich an den Künsten des Theatermeisters müde, man wendet sich dem Dichter zu; dieser führt uns aber wieder durch eine bunte Bildergallerie; wir sehn neugierig die Erscheinungen der dramatischen laterna magica vorüberschweben, und tragen zuletzt nichts mit davon, als den dunklen Abriß einer Schweizer-Geschichte, und die Erinnerung an einzelne meisterhaft ausgearbeitete Scenen.

Hätte sich der Dichter mehr an die Eingebungen seines Genie's, als an die Historie gehalten, er würde ohne Zweifel etwas Vollendetes geleistet haben. Möchte er doch die geschichtliche Treue verletzt haben — man erwartete von ihm keinen dramatischen Auszug aus Müllers Geschichte der Eidsgenossen, sondern Poesie. Man verlangt vom Dichter eben so wenig die Treue des Historikers, als vom Historiker dichterische Gemälde — beiden wird der Tausch ihrer Eigenschaften mehr oder minder gleich nachtheilig.

Mein Urtheil kann Ihnen nicht hart, nicht übertrieben scheinen. Erinnern Sie sich nur Ihrer Empfindungen beim Lesen des Schillerschen Tells; lesen Sie ihn allenfalls noch einmal, und Sie werden sich von der verfehlten Anlage des Ganzen, vom genialischen Eingang und prosaischen Ausgang, und allem was ich Ihnen sagte, beim ersten Blick überzeugen, ohne daß ich nöthig hätte, hier als Belege eine Menge Auszüge und Citationen zu machen.

So sehr nun in diesen Stücken — leider in der Hauptsache! das Drama fehlerhaft ist, um so vortrefflicher ist es in der Bearbeitung der Charaktere und einzelner Scenen. Jede derselben ist, unabhängig von den anderen, ein kleines Ganze, ein schönes Gemälde für sich.

Unser Lavater scheint über Schillern, so viel sich eben aus diesem Stücke schließen läßt, ungemein richtig geurtheilt zu haben. Er sagt nämlich von ihm: „Als Künstler mag Göthe

„vielleicht mehr Uebung, Kenntniß und Kultur haben. An Talenten 1805.
„mag er ihm gleichkommen. Unter allen Dichtern scheint er aber „der Erste und Größte in der Darstellung der Moralität und „Immoralität zu seyn — — Der Adel seines Geistes athmet aus „jeder Zeile, die aus seiner Feder fließt. Er macht lieber „Fragmente, weil ihn die schnell eintretende Erschöpfung seines „siechen Körpers nicht ausdauern läßt. In dieser Kränklichkeit „scheint auch der Grund zu liegen von den (von mir weniger) „bemerkten Spuren der Anstrengung, die man seinen Arbeiten „mehr oder weniger ansieht."

Daher kommt es beim Lesen des Wilhelm Tell, daß uns sein Ganzes zuletzt ziemlich kalt läßt; daß man das Werk nach dem durchlesen sogar etwas mißvergnügt und unbefriedigt weglegt, als hätt' es uns gleichsam die verheissende Sättigung nicht gewährt, und daß uns doch wieder von der anderen Seite einzelne Scenen entzücken. Daher kömmt es daß man dem Schauspiele zwar seinen Beifall nicht versagen kann, aber doch von keiner vorherrschenden Empfindung zum Enthusiasmus geleitet wird.

Gleich die erste Scene ist eine reizende Idylle; die Auftritte im Edelhof zu Attinghausen kann kein Schweizer ohne Bewegung seines Herzens lesen; die Scene in der hohlen Gasse bei Küsnacht ist ein Meisterstück voller Leben und Natur; — ich würde Ihnen endlich, wenn ich die schönsten des Werkes nennen wollte, fast alle herschreiben müssen. Die herzangreifendste aber ist die letzte des dritten Aufzuges, und besonders die vorgeschriebene Pantomime, da Tell seinen Sohn erblickt, welcher ihm den durchschossenen Apfel darbringt. — Hätt' ich von Schillers Werken nichts als diese Pantomime gelesen, ich würde in ihm den größten unsrer Dichter geahnet haben, welcher der Natur in ihren geheimsten Wegen nach fliegt.

Das Schwerste, Größte, am unnachahmlichsten Gelungene sind die Charaktere in diesem Schauspiel. Von allen, welche Schiller jemals erfand, sind die im Wilhelm Tell die wahrsten. Man kann von Ihnen nicht sagen, sie seyen erfunden, nein, sie sind treu und rein, mit sichrer Hand unmittelbar aus der Natur geschöpft. Man würde schwören, Schiller habe seines Lebens größten Theil in Schwyz oder Uri gelebt, unter dem einfachen anmaaßungslosen und doch kraftvollen Hirtengeschlecht. So sind diese wenig gekannten Aelpler in den Stunden der Noth und

1805. politischer Stürme; so denken, so handeln sie, nur heut zu Tage vielleicht ein wenig kirchlicher (ich will nicht sagen religiöser.)

Tell und sein Weib, Stauffacher, Walther Fürst, Rösselmann, der Freiherr von Attinghausen u. s. f. sind die vollendetsten. Selbst die aus der schwachen Nüancirung entspringende Einförmigkeit ihrer Charaktere ist treue Abspiegelung der Wirklichkeit. Man begreift es kaum, wie ein Mann, der die Schweiz vielleicht nie, oder nur auf kurze Zeit sah, vermöge seines Genie's sich in die Denkart jedes Einzelnen dieser Menschen individualisiren konnte? Wie er ihre Sprache lernte, und die Bilder theils aus dem häuslichen Leben, theils aus der politischen Verfassung entlehnt, deren sie sich bedienen. Ich verstehe unter diesen Bildern nicht jene leicht zu machenden Anspielungen auf Alpen, Gletscher u. s. f. sondern jene metaphorischen Redensarten, die unter schweizerischen Landleuten noch immer gäng und gebe sind, wie zum Beispiel, wenn Hedwig zu Tell sagt:

Sie werden dich hinstellen, wo Gefahr ist;
Das Schwerste wird dein Antheil seyn, wie immer.

und Tell dann antwortet:

Ein jeder wird besteuert nach Vermögen.

und dergleichen mehr.

Rudenz, Bertha, Geßler und Johannes Parricida sind, möcht' ich sagen, mehr theatralische Charaktere; man kennt sie schon alle; sie tragen nichts Neues, sobald man in der dramatischen Litteratur der Deutschen nicht ganz Fremdling ist. Schiller stellte sie wahrscheinlich hin, wie eine Folie, um jene obengenannten, als weiser Künstler stärker hervorzuheben.

Einige der im Schauspiel Handelnden scheinen mir hingegen verzeichnet, weil sie — nicht natürlich sind. Dahin gehört der tragirende Fischer im vierten Aufzug, welcher in Sprach' und Denkart von den Tellen, Stauffachern u. s. f. auffallend absticht. Er redet mit einem seiner Erziehung, seinem Stande, und seinen Kenntnissen durchaus fremden Pathos. — Das Erhabene sollte auch bei ihm, wie bei seinen besser gezeichneten Landleuten, in hoher Simplicität liegen.

Auf gleiche Weise scheint mir der Knabe Walther Tell hin und wieder etwas mißlungen zu seyn. Dieser Bube spielt

den kleinen Heros, spricht allzu klug und überdacht, und kann doch kaum vierzehnjährig seyn. Er, der noch fragen kann: 1805.

Giebt's Länder, Vater, wo nicht Berge sind?

muntert späterhin seinen Vater zum Schuß auf mit den Worten:

Der Vater trift den Vogel ja im Flug,
Er wird nicht fehlen auf das Herz des Kindes!

Verlangen Sie nicht, daß ich Ihnen für alles von mir Gesagte ausführlichere Beweis' und Gründe gebe — ich müßte sonst ein Buch schreiben, länger als das Schauspiel selbst. Wenn der Dichter meine Bemerkung läse, er würde gewiß die Wahrheit derselben ohne hinzugesetzte Beweise fühlen.

Ich würdige diesen großen Mann mit meinem Urtheil keineswegs herab. Wenn ich seine Arbeit eine mittelmäßige nannte, so erkenn' ich sie dafür nur im Vergleich mit dem was er schon geleistet hat. Jeder andere, welcher eins von Schillers mittelmäßigen Stücken geschrieben hätte, würde sich damit den Namen eines vortrefflichen Dichters erworben haben.

Zweiter Brief.

— — So erhalten Sie jetzt zwei Briefe auf einmal. Ich habe da noch ein hingeworfenes Wort aus dem Anfang des ersten Briefes zu rechtfertigen. Ich sagte: Wilhelm Tell scheint mir allzuflüchtig gearbeitet zu seyn. Ich beziehe dies nicht auf die fehlerhafte Organisation des ganzen Dramas, sondern auf einzelne Theile desselben und ihre Ausarbeitung.

Die Diction in diesem Schauspiel ist oft sehr fehlerhaft. Die Verse sind seltener von jener bezaubernden Melodie begleitet, wie in anderen Werken dieses Künstlers; oft durch die vielen auf einander folgenden einsylbigen Wörter sehr holprig und rauh. An Beispielen dazu fehlts in keinem Aufzuge, fast in keiner Scene.

Zum Beispiel Seite 4 sagt Ruodi:

Der Sturm, ich meyn', wird da seyn eh' wir's denken.

Seite 7 heißt es:

Eilt, eilt, sie sind mir dicht schon an den Fersen!
Ich bin ein Mann des Tods wenn sie mich greifen.

1805. S. 9:

Und mit der Axt hab ich ihm's Bad gesegnet.

S. 11:

Der fürcht't sich vor dem Sturm und will nicht fahren.

S. 15:

Weiß Gott, sie sind's: das war Hülf' in der Noth.

Sie werden zugeben, dies sind kleine Nachlässigkeiten des Versbaus, welche einem guten Dichter gerügt werden müssen. Auch darf man's nicht zu den Schönheiten der Verse rechnen, wenn sie plötzlich und ohne artistischen Zweck den gewohnten Rythmus verlieren, und die Wörter falsch scandiren.

Dies ist im Tell der Fall häufig. Nicht nur daß der Dichter ihm fremde Namen falsch in's Sylbenmaas brachte, wie z. B. er Alzellen S. 9 scandirt, was Alzellen, oder S. 71 Staufacher, was Staufacher oder zur Noth Staufacher, und S. 73 Surennen, was Surennen, oder wie Surnen ausgesprochen wird; er nimmt sich ähnliche nicht zu entschuldigende Freiheiten bei Worten, deren Silbenmaas bekannt genug, und bei welchen ein Vergehn dagegen um so anstößiger ist. Z. B. S. 4 erscheinen, statt des Jambus, Trocheen ohne Ursache:

Mit Begierde Gras, und Wächter scharrt die Erde.

Eben so S. 27.

Wie die Tagediebe ihre Pflicht bestehlen.

S. 33:

Eilends den Hafen, und der mächt'ge Geist
Geht ohne Schaden, spurlos über die Erde.

So ließen sich auch mehrere Nachlässigkeiten gegen die Sprache, in so fern sie poetisch seyn soll, rügen.

Wenn z. B. Staufacher S. 43 sagt:

Und da der alte Mann mit Wahrheit schwört —
Da läßt der Vogt die Folterknechte kommen.

Dies zweimalige da ist selbst in der gemeinsten Prosa schlechtes Deutsch.

Eben so mangelt es nicht an schielenden, oder unpassenden Gedanken, Gleichnissen u. s. f.

Wenn S. 5 Werni dem Ruodi beweist, daß Thiere auch 1805
Verstand haben, und das Beispiel von den Gemsen anführt, welche eine Vorhut ausstellen, die, wenn der Jäger naht, mit heller Pfeife die andern warnt, so findet man dies Beispiel offenbar gewaltsam herbeigezogen, und beweiset selbst gegen Ruodi's Zweifel über Ruodi's Erzählung vom Stolz seiner Kuh auf's schöne Halsband nichts. Man fühlt, der Dichter habe dies nur sagen wollen, um in einem schweizerischen Schauspiel auch etwas von Oekonomie der Gemsen anzubringen, damit der Leser ganz in das Innere der Schweiz versetzt werde.

Nicht minder gezwungen ist es, wenn eine Frau ihrem Manne sein Haus mit aller Umständlichkeit beschreibt, um ihm zu sagen, wie sein Fleiß gesegnet sey und sein Glücksstand blühe, und ihm deswegen von seinem Hause erzählt S. 18.

Von vielen Fenstern glänzt es wohnlich, hell,
Mit bunten Wappenschildern ist's bemalt,
Und weisen Sprüchen, die der Wandersmann
Verweilend liest und ihren Sinn bewundert.

Man merkt es: dem Dichter war's darum zu thun, seinem Leser gelegentlich ein schweizerisches Bauernhaus zu beschreiben; eine Frau würde in der Wirklichkeit aus den Wappenschildern, Sprüchen u. s. w., die ans Haus gemalt sind, keinen Wohlstand beweisen wollen.

Was der Landmann Melchthal (soll eigentlich Arnold heissen, denn Melchthal ist seine Heimath) Seite 46 vom Glück des Sehens rühmt, ist, so wie er es sagt, nicht recht natürlich, dem sonst treflich gezeichneten Charakter nicht entsprechend — und für einen Schiller allzumatt und gemein. Es wäre mir leicht, von allen den an diesem Kunstwerk bemerkten Flecken und Nachlässigkeiten mehrere Beispiele zu geben. Aber ich hab' es schon gesagt, ich habe gar nicht den Vorsatz, eine umständliche Abhandlung zu schreiben. Ich deute nur mit Fingerzeigen, wie auf die Schönheiten, auf die größeren und kleineren Fehler hin.

Zu den letzteren könnt' ich allenfalls auch noch einige Irrthümer des Dichters in Rücksicht der Oertlichkeiten zählen, wenn es nicht bekannt wäre, daß Verstöße gegen Ort und Zeit zu den poetischen Licenzen oder Privilegien der Dichter gehören. Inzwischen freut es doch bei den Beschreibungen, welche Homer

1805. und Virgil von der Bühne ihrer Helden gaben, noch heutiges Tages die Richtigkeit derselben bewundern zu können. Auch entdeckt man ohne Mühe, wie angelegentlich sich Schiller bemühte, der Wahrheit bis im kleinsten Detail treu zu bleiben. So wie er aber den Deutschen auf alle Weise bei uns in der Schweiz zu orientiren sucht, so sehr desorientirt er uns Schweizer in uns'rer eignen Heimath. Es hat mich beim Lesen des Wilhelm Tell wirklich manchmal aus der schönen Täuschung unangenehm aufgeweckt, wenn ich bald hie, bald da sagen mußte: Aber es ist dem gar nicht also!

Haben Sie nun Gelegenheit, dem Dichter, wenn Sie mit ihm bekannt sind, einige kleine Correcturen der Art mitzutheilen, so sind sie ihm vielleicht gar nicht unwillkommen.

Die erste Scene des ersten Aufzugs spielt offenbar auf der sogenannten Treib. Wenn nun Ruodi S. 4 sagt:

— — — dumpf brüllt der Firn.

so ist dies wohl ein Druckfehler und sollte heißen der Fön. Der Fön bläst Winters und Sommers sehr warm.

Und kalt her bläst es aus dem Wetterloch.

dergleichen Wetterlöcher, wie im Glarner- und Appenzeller-Lande, kennt man bei der Treib und gegenüber nicht.

Immer noch auf dieser, gegen das Dorf Brunnen überliegenden Landspitze, die Treib, sagt Seppi S. 15:

Des Landvogts Reuter kamen angesprengt

Es ist sehr schwer zu begreifen wie die Reuter des Landvogts zu Pferde hierher kamen. Es geht zur Treib, und gieng nie dahin ein ordentlicher Weg. Vom Gebirg herab ab Emmetten oder Seelisberg läßt sichs wohl nicht sprengen; die reitbare Straße geht allenfalls noch eine kurze Strecke von Beggenried bis gegen den letzten Mühl-Bach — dann wird selbst das Wandern zu Fuß an den Halden schwer.

Dazu kömmt noch, daß man nicht einsieht, warum Baumgarten, der Flüchtling aus Unterwalden, sich so heftig nach Schwyzer-Ufern sehnt, wie nach „Rettungsufern"? hatte der Wolfenschießen keine Mittel, den Flüchtling auf Schwyzer-Boden zu fassen, so hatte er sie auch nicht auf Urner-Boden — und auf der — Treib stand er schon in Uri.

Auch würde sich jeder Urner und Unterwaldner verwundern, 1805.
wenn man ihn glauben machen wollte, der Flüchtling Baumgarten habe auf der Treib Angst vor den nach setzenden Reutern gehabt. Er konnte ja ohne alle Mühe den beßten Fußgängern noch entschlüpfen, und wären sie nur zehn Schritte von ihm gewesen; denn die Treib liegt zwischen See und Gebüsch, worin man sich leicht verbirgt, und an schroffen Felshalden nach Seelisberg, dem Urner-Dorf, hinauf klimmt.

Wilhelm Tell macht von Seite 26 bis 29 einen harten Shakespearischen Sprung. Er ist auf Seite 26. noch zu Steinen im Lande Schwyz, führt noch den Baumgarten zum Staufacher, und steht, ehe die Arbeitsleute kaum zwanzig Zeilen zu sprechen Zeit hatten, schon mit beiden Füßen wieder in Uri, mitten unter ihnen, also ungefähr sechs Stunden von dem Punkt entfernt; auf welchem er eine oder zwei Minuten vorher in der letzten Scene gestanden hatte.

S. 53 beschreibt Walther Fürst das Grütli oder Rütli eben nicht genau, wenn er sagt, es läge die Matte links am See, wenn man nach Brunnen fährt, dem Mytenstein grad' über. Der Myten ist von hier noch ein Paar Stunden entfernt, und gar kein so naher Nachbar; sonst wär's der Rigi auch. Das Rutli liegt unter Seelisberg der schroffen Felswand, wie von Quadern aufgemauert, gegenüber, welche das Dorf Morschach trägt.

Das Rütli heißt sie — —
Weil dort die Waldung ausgereutet ward.

ist eine Worterklärung für deutsche Leser, welche passender in einer Geographie wäre, als im Munde eines Urners zu einem Schwyzer, der ohne ungeheuren Umweg gar nicht nach Uri konnte ohne am Rütli vorbeizufahren.

Wenn S. 73. Melchthal erzählt:

Durch der Surennen (Surennen) furchtbares Gebürg
Auf weit verbreitet öden Eisesfeldern,
Wo nur der heis're Lämmergeier krächzt,
Gelangt ich zu der Alptrift, wo sich
Aus Uri und vom Engelberg die Hirten
Anrufend grüßen, und gemeinsam weiden;

1805. so bindet er den ehrlichen Leuten im Rutli ein Mährchen auf, das ihm kein Urner glaubt. Denn von Attinghausen hinauf, durchs Waldnachter-Thal bis auf den Gipfel der Surenen-Alpen, zu den Engelberger-Alpen, ist kein „weit verbreitet ödes Eisfeld" zu passiren, man müßte denn dafür ein Paar Flecken, auch im hohen Sommer ungeschmolzenen Schnees halten, über die ich ohne Mühe hingefahren bin, und die keinem Schweizer ein Eisfeld dünken. —

Aber wie sehr hätt' ich gewünscht, unser göttlicher Dichter hätte die Surenen-Alpen selbst betreten — wie ganz anders furchtbar-majestätisch wäre seine Schilderung derselben in Arnolds Munde gewesen! Wie glücklich würde ich mich schätzen, Schillern selbst zum Wegweiser durch die heimathlichen Hochgebirge zu werden, die er wahrscheinlich nur aus Kupferstichen und Norrmanns Geographie kennt!

Schiller steht S. 122 im Wahne man könne zu Altorf über den Bann-Berg hinweg noch Schneegebirge hervorragen sehen. Dies ist aber der Fall gar nicht, weil der Bann-Berg zu nahe liegt und alles hinter ihm Befindliche verdeckt.

Daher ist denn auch unrichtig, was Tell S. 125 von Firnen und weissen Hörnern hinterm Bannberg zu sehn vorgiebt, von welchen die Lawinen auf Altorf herabdrohn. — Nein, der von oben bis unten mit Waldung bedeckte Bannberg ist kein Schneeberg, aber doch so hoch und steil, daß, wenn die Gehölze niedergehauen wären, der während des Winters gefallene Schnee (besonders beim Angang des warmen ungestümen Föns im Frühling), in ungeheuren Massen unaufhaltsam niederstürzen, und Altorf mit seinen Lasten, so wie mit abgerissenen Felstrümmern überschütten würde.

Tell fragt S. 164. einen Fischer um den Weg nach Arth und Küsnach. Der Fischer antwortet:

Die offne Straße zieht sich über Steinen
Doch einen kürzeren Weg, und heimlichern
Kann euch mein Knabe über Lowerz führen.

Man muß erstaunen, daß Tell, der schon oft zu Steinen war, nicht einmal weiß, daß von Steinen bis Arth gar nahe ist, und offener Weg; daß der Fischer sich aber damit breit macht,

den Tell einen heimlicheren über Lowerz führen lassen zu 1805.
wollen, ist noch erstaunlicher, da bekannt ist, daß der Weg von Schwyz über Seewen nach Lowerz, neben den romantischen Inseln Schwanau vorüber, seit frühen Zeiten üblich war für Menschen und Vieh, und zur Noth für Wägen.

Aber kein Wort mehr! — Mit allen diesen, und anderen Fehlern, welche Schiller in seinem Tell begieng, bleibt er doch mein Lieblingsdichter — wenngleich sein Tell nicht mein Lieblingsstück ist.

Isis, Zürich, 1805, März, pag. 211—228.

Todesfälle.

— — — —

Am 9. May zu Weimar der Hofrath Friedr. v. Schiller, geb. zu Marbach im Würtemberg, 10. Nov. 1759. Tief und allgemein wird sein Verlust gefühlt. Seine Schriften kennt die Welt.

Neues Allgemeines Intelligenzblatt für Literatur und Kunst, Leipzig, 1805, 11. May.

Weimar.

Donnerstag Abends den 9ten May 1805.

Leider eröffne ich meinen Brief mit einer Nachricht, die Ihr Herz erschüttern wird, so wie sie unser Aller Herz erschüttert hat. Schiller ist todt. Es ist sieben Uhr Abends. Vor einer Stunde ist er gestorben. Schon seit einiger Zeit litt er an Krämpfen. Gestern und vorgestern waren sie so heftig, daß sie sich mit Blutspucken zeigten. Heute phantasirte er häufig, viel von Kriegern, von Soldaten. Mehrmals hat er Lichtenbergs Namen genannt. Hierauf ein tiefer Schlaf, ein Aufwachen, und dann ein sanftes Verscheiden — so ist sein Tod gewesen. — —

Zeitung für die elegante Welt, Leipzig, 1805, 14. May.

1805. Den 12ten May, des Nachts 1 Uhr, wurde der in seinem 46. Lebensiahr verstorbene Hochwohlgeb. Herr, Herr D. Carl Friedrich von Schiller, F. S. Meiningischer Hofrath, mit der ganzen Schule, erster Classe, in das Landschafts-Cassen Leichengewölbe beigesetzt und Nachmittags 3 Uhr des Vollendeten Todesfeyer mit einer Trauerrede von Sr. Hochwürd. Magnificenz, dem Herrn General-Superintendent Vogt, in der St. Jacobskirche begangen und von Fürstl. Capelle vor und nach der Rede eine Trauermusik aus Mozarts Requiem aufgeführt.

Weimarisches Wochenblatt, Weimar, 1805, 15. May.

Weimar vom 11. Mai.

Schiller ist nicht mehr! — Nach einem neuntägigen Krankenlager starb er hier am 9ten dieses an einem Nerven- und Brustfieber, 45 Jahre alt; er hinterläßt seine Wittwe mit vier unmündigen Kindern. — Die auf den folgenden Tag angekündigte Vorstellung der Saal-Nixe fand nicht statt, sondern das Theater blieb geschlossen. — Schiller war ein geborner Würtemberger, u. studierte anfänglich Medizin, vertauschte aber diese mit dem Berufe, den er zum Dichter empfand. — —

Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, Berlin, 1805, 18. Mai.

Fragmente zweier Briefe aus Weimar über Schillers Tod.

— Eine gänzliche Verwachsung der Eingeweide an der rechten Seite des Leibes und eine widernatürliche Verknorpelung unter der Herzgrube haben sich, nach unternommener Sekzion, als die Hauptursachen ergeben, warum derjenige nicht länger leben konnte, dem ich so gern einen Theil meiner Jahre geopfert hätte. Sie haben Schillern persönlich gekannt. Von langer hagerer Statur hat er immer ein bleiches Ansehen gehabt. Anhaltendes Sitzen und Nachdenken, nächtliche Lucubrazionen und häufige Aufschraubung der Gefühle zu tragischer Höhe, mögen schon früher den Grund zur allmäligen Vernichtung seines Lebens gelegt haben; wenigstens ist bekannt, daß er sich, besonders in

den letzten Jahren, täglich mit reizenden Einflüssen stärkte, um 1805.
jenes Feuer der Gedanken anzuzünden, welches in seinen Tragödien so gewaltig emporlodert. Schwelgereien der Phantasie und des Körpers müssen freilich in die Länge auch den solidesten Körper mürbe machen. Dieser Todesfall hat ganz Weimar in Trauer versetzt. Unser B— — hat die Leiche Sonntags früh zwischen 1 und 2 Uhr mit hinausgetragen in die Jakobskirche; außer ihm noch 15 junge Gelehrte und Künstler. Niemand ist der Leiche als Trauernder gefolgt als der Schwager des Verstorbenen, Baron Wollzogen. Sonntag Nachmittag um 3 Uhr wurde die Todtenmesse in der Jakobskirche gefeiert; die Kapelle musicirte, und die Operisten (auch Mamsel Jagemann) sangen. Zwischen der Musik hielt der Generalsup. Vogt eine Rede.

Weimar, den 11ten May.

Wir alle sind durch diesen Schlag sehr getroffen, doch finden wir einigen Trost darin, daß nach dem Zeugnisse der Aerzte, die seinen Körper öffneten, ihm kein längeres Leben möglich war; denn in seinem Innern fand man alles so unregelmäßig, so zerrüttet, und so verletzt, daß man sich wundern muß, wie er noch so lange hat leben können. In der Nacht vom 11ten zum 12ten wurde er begraben, und zwar in der alleräußersten Stille. Handwerker sollten ihn hintragen, aber seine Freunde und Verehrer traten den Abend in aller Eile zusammen, um sich diese Ehre und diese Pflicht nicht nehmen zu lassen. Es waren einige literärische Männer (Hr. Prof. Voß, Hr. Dokt. Kannegießer, Hr. Schütze u. a.), einige Sekretairs und Registrators. Der Zug ging in der Stunde nach Mitternacht durch die ganze Stadt nach dem Jakobskirchhofe — langsam und mühsam (es waren der Träger nicht zu viele) ohne alles Geräusch, ohne alle Zuschauer, ohne alles Gefolge. Ich glaube fast, daß noch kein Mensch auf der Welt so in der Stille begraben worden ist, als hier der berühmte Schiller. Es war eine mondhelle Nacht, alles lag im tiefsten Schlaf, umher kein Ton der Klage, keine Stimme der Trauer — nur der Wind, der an dem Dachwerk der Kirche rasselte, war das einzige — schauerliche Geräusch, das bei dem Eingange zu den Todten aus der Ferne sich hören ließ. Der Mond war

1805. eben hinter ein dunkeles Gewölk getreten, als der Sarg seitwärts in einem kleinen überbaueten Gewölbe eingesenkt wurde. —

Den Sonntag Nachmittag gaben die Stadtmusici in der Kirche eine Trauermusik, und der Superintendent Voigt hielt eine Trauerrede. Besonders rührend war der Anblick von Schillers kleinstem Kinde, das auf den Armen einer Magd, die vor dem Altare unter den übrigen Zuhörern saß, sich unaufhörlich mit staunenden Blicken hin und her bewegte. — Schiller hat seiner Frau vier Kinder hinterlassen, zwei Söhne von etwa 9 bis 10, und zwei Töchter, die eine von 3 Jahren, die andere von 9 Monaten. — Tausende hat sein Geist gelabt und gestärkt; — waren sie dankbar dafür? —

Zeitung für die elegante Welt, Leipzig, 1805, 21. May.

Deutsches Tageblatt, Aktien-Gesellschaft, Berlin, Behrenstraße 29.

Braun, Julius W.

Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen Zeitungskritiken,
Berichte und Notizen, Schiller und Goethe und deren Werke betreffend, aus
den Jahren 1773 - 1812 ; eine Ergänzung zu allen Ausgaben der Werke dieser
Dichter
Bd.: 1. Abtl., Bd. 3

Berlin 1882